

0- 785895

На правах рукописи

КУЧУМОВА Галина Васильевна

**РОМАН В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ
(НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО РОМАНА 1980-2000 гг.)**

10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук



Самара - 2010

Работа выполнена в ГОУ ВПО «Самарский государственный университет»

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук,
профессор **Рымарь Николай Тимофеевич**

доктор филологических наук,
профессор **Пестерев Валерий Александрович**

доктор филологических наук,
профессор **Петрова Наталья Александровна**

Ведущая организация –
Нижегородский государственный лингвистический университет

Защита состоится «16» декабря 2010 г. в 14⁰⁰ час. на заседании диссертационного совета Д 212.218.07 при ГОУ ВПО «Самарский государственный университет» по адресу: 443011, г. Самара, ул. Академика Павлова, 1, зал заседаний.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Самарского государственного университета.

Автореферат разослан «28» октября 2010 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000581319

Ученый секретарь
диссертационного
совета

Г. Карпенко

Карпенко Г.Ю.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования определяется необходимостью изучения западноевропейского романа конца XX века с учетом кардинальных изменений в социокультурном пространстве Западной Европы.

Реальность нового рубежа веков такова, что на современной мировой арене сосуществуют и соперничают несколько культурных парадигм, в анфиладе которых постмодернистская парадигма выступает доминирующей. В 1990-е годы в рамках постмодернистской парадигмы появляется ее модификация – пост-постмодернистская, возникшая на второй волне глобализации вместе с «информационной революцией». Две последние в философском аспекте отмечены «смертью субъекта» и «возрождением субъекта».

В научно-философской ментальности смена парадигм связана, прежде всего, с переходом от статической картины мира к динамическому образу мира. Динамический образ новой усложненной реальности конца XX века зафиксирован в новейших открытиях, которые привели к перестановке смысловых акцентов и установление новой иерархии значимостей культурных ценностей: теория «ускользающей идентичности» (Ж. Лакан), гипотеза о «конце реального пространства территориальной протяженности» (П.Вирилио), «эффект реальности» (Р. Барт), «переоткрытие времени» (И.Пригожин, Г. Хакен). Эти и другие открытия выступают как следствие и как описание нового, предельно усложненного динамического состояния культуры.

Сосуществование в культуре несколько парадигм и культурных моделей создает условия для продуктивного диалога старого и нового, позволяет понять и осмыслить смену культурных парадигм, пытаясь в их «зазоре» как бы оstanовить ускользающую целостность.

Смена парадигм рождает новую культурную ситуацию, которая по своим эстетическим достоинствам становится самодостаточной, носит инновационный, поисковый и экспериментальный характер, претендует на замену аксиологических ориентиров. Это приводит к усложнению словесности и на новом рубеже веков возникает особая ее форма, которая начинает мыслить себя как вторую реальность, «конкурирующую с действительностью». Одной из установок новой словесности является новое «прочтение», то есть реинтерпретация и неизбежная проблематизация границ романной формы и культурных моделей, потребность пересмотра их границ, которые в новой культурной реальности как бы испытываются на прочность (Н.Т. Рымарь).

Напряженный диалог культур между модернизмом и постмодернизмом способствует предельной активизации романной формы, задает возможности для ее трансформации. В поле тотальной иронии, выступающей как реакция на ситуацию смыслоутраты в культуре конца XX века, традиционные романские формы – роман-исповедь, роман воспитания, роман путешествий, интеллектуальный роман, роман о художнике – иронически обыгрываются,

пародируются, наполняются новым содержанием. Это дает возможность в новом формате культуры внедрять подвижные (интуитивные) модели в систему человеческого познания и практики для выхода из «онтологического тупика», в котором оказался современный мир и человек. В экспериментальном поле это определяет иной характер художественной коммуникации, рождает новые романские формы, определяет новые повествовательные стратегии, новую эстетику.

Исследование новейшего западноевропейского романа позволяет исследовать проблему существования романских форм в ситуации смены парадигм, а также обнаружить коренные изменения в системе культурных парадигм конца XX века, в частности, взаимодействие различных культурных моделей реальности в художественном тексте и в художественной коммуникации.

В данной работе прослеживается движение романских форм, начиная с 1980 года через так называемый «второй нулевой год» (1995) („eine zweite Stunde Null“) и до самого конца XX века. Это позволяет понять происхождение и логику развития радикального слома в искусстве западноевропейского романа на новом рубеже веков, связанного с формированием нового романского дискурса 1980-2000 г.

Степень научной разработанности указанной проблематики. Обзор диссертационных работ по проблемам романа конца XX века выявляет пробел в исследовании новейшего западноевропейского романа. На данный момент в зарубежных и отечественных исследованиях отсутствуют системно-целостные исследования, посвященные осмыслению феномена новейшего западноевропейского романа.

В российской германистике лишь отдельные аспекты немецкоязычного романа конца XX века получили освещение в монографических и диссертационных исследованиях (Д.А. Чугунов, А.Э. Воротникова, Е.В. Соколова, И.С. Роганова). В то время как важнейшие и специфические для романного искусства аспекты – эстетический аспект и поэтологический, а также вопросы, связанные с проблемой идентичности личности, с проблемой разработки основных ценностных категорий человеческого бытия в новой культурной ситуации, с проблематикой кризиса европейского субъекта и проблемой выживания в новой среде, еще ждут обобщающего осмысления.

Перечисленные выше аспекты романного искусства конца XX века становятся **предметом исследования** в представленной диссертации.

Актуальность темы исследования, диктуемая запросом времени, определяет выбор художественного материала. **Объектом исследования** в данной работе становится лишь один сегмент культурного пространства – немецкоязычный роман 1980-2000 гг., наиболее ярко отражающий динамичный процесс смены культурных парадигм и художественных ориентиров.

В поле исследования вовлекаются около 30 немецкоязычных романов, в полной мере еще не вошедших в литературный оборот и не получивших теоретического осмысления в зарубежном и отечественном литера-

туроведении, а также некоторые культурные факты, малоизвестные современному исследователю.

Данное исследование следует лингвоцентрическому принципу освещения материала, который отражает неразрывную генетическую связь трех немецкоязычных литератур (Германии, Австрии, Швейцарии), а также учитывает специфику современной культурной ситуации с размытостью грани трех национальных литератур.

Цель исследования заключается в попытке осмыслить и представить литературный процесс как движение романских форм в ситуации смены культурных парадигм. Работа предусматривает создание целостного представления о новейшем романе конца и включение его в общий культурный контекст XX века.

Поставленная цель определяет постановку **следующих задач**:

- зафиксировать те парадигмальные сдвиги и переходы, которые приводят к усложнению западноевропейской словесности конца XX века;
- выявить ограниченность прежнего теоретико-методологического инструментария, основанного на логоцентризме, и обосновать необходимость иного понятийного аппарата, позволяющего адекватно описать новую усложненную реальность, стоящую за культурной парадигмой постмодернизма;
- описать с помощью нового понятийного аппарата новые культурные феномены и новые формы художественной коммуникации;
- выявить в напряженном диалоге «высокой» и массовой культуры рождение новых романских форм («культурный каталог», детективный «роман-матрешка», роман-пародия, постмодернистская версия романа о художнике);
- обозначить в поле литературного постмодернизма чрезвычайно продуктивную стратегию демифологизации и выявить оригинальные организующие порядки – художественные практики демифологизации;
- каталогизировать тип личности романного героя в новых эстетических обстоятельствах (архивист, коллекционер, вуайерист, номад);
- рассмотреть в рамках парадигмы постмодернизма магистральную художественную стратегию ремифологизации, благодаря которой в новых художественных проектах осуществляется возврат к старым культурным моделям, архетипическим схемам, сюжетам для восстановления утраченной целостности мира и человека;
- обнаружить архетипические модели, играющие активную роль в конструировании художественного целого, сцепляя всю мозаичную структуру постмодернистского романа.

Теоретико-методологическую основу исследования составили труды известных специалистов в области семиотики (Ю. Лотман, У. Эко, Р. Барт); в аспекте изучения романного жанра и «романного слова» (М. Бахтин, Ю.Кристева); по теории западноевропейского романа XX века работы (Н.Т.Рымарь, В.А. Пестерев). В основу теоретической базы исследования положены также попытки осмысления зарубежными литературоведами

(П.Цима) и философами, культурологами (Ж. Бодрийяр, Р. Барт, П. Вирилио, М. Фуко, Ж. Батай, Ж. Делез, С. Жижек) проблемы субъекта в искусстве и литературе в ситуации смены культурных парадигм последней трети XX века.

В данном исследовании используется не только литературоведческий инструментарий. Здесь оправдан и «обратный ход»: от современных философских и культурологических построений к литературоведческим. Философский способ размышления дает широкие возможности для построения системной картины новейшего романа, в которой учтены многие центральные в ситуации смены культурных парадигм проблемы – проблема субъекта, проблема грани идентичности, новые культурные модели и схемы.

Современный диссертационный уровень отечественной германистики нуждается в инновационных подходах такого рода.

На защиту выносятся следующие **основные положения**, в которых находит отражение научная новизна диссертационного исследования:

1. Необходимость нового инструментария для исследования романа конца XX века продиктована новыми культурными и историко-эстетическими обстоятельствами. Сама практика деконструкции (Ж. Деррида), делающей относительными границы между философией и литературой, оправдывает экстраполяцию философско-культурологического инструментария на литературное поле постмодернизма. С использованием нового понятийного аппарата исследуется художественный текст и художественная коммуникация в новой культурной парадигме, а на конкретном материале немецкоязычного романа 1980-2000 гг. показывается взаимодействие различных культурных парадигм и моделей реальности в художественном тексте.

2. Активная информационная среда, новая парадигма означивания («революция знака») приводят к необратимым изменениям во всей парадигме художественного творчества. Разрушение прежней парадигмы сопровождается процессом деидеологизации официальной литературной критики, что радикально изменяет сам характер художественной коммуникации (автор – текст – читатель), рождает качественно новую художественную продукцию, диктует необходимость появления нового типа художника (фигура «нового архивиста») и разворачивает к фигуре «нового рассказчика».

3. В постмодернистском формате культуры возникают новые отношения между низовыми и элитарными пластами культуры. Активный и плодотворный диалог между ними рождает новые романские формы («культурный каталог», детективный «роман-матрешка», роман-пародия, постмодернистские версии романа о художнике, трансгрессивный роман).

4. Процесс созидания и разрушения мифов в культуре второй половины XX века не только непрерывен, но и все очевиднее определяет художественные миры современных романистов и облик новейшей словесности в целом. Основные пути демифологизации демонстрируют новые мифоборцы: а) «апокалиптические» критики с их установкой на «подрыв» тривиальных мифов в самых дерзких, непристойных контекстах; б) «интегрированные» критики, реализующие программу разрушения

мифологических образований в «мягких формах» с позиций выстроенного ими иронического дискурса.

5. В романе конца XX века проговаривается новый тип личности – активного потребителя мифов (архивист, вуайерист, номад, коллекционер). Введение этих фигур в художественное пространство позволяет современному романисту смоделировать культурную ситуацию размытости культурных границ и неконтролируемого разрастания неподлинных форм существования (симулякров), пародийно обыграть решение творческой задачи современным художником в ситуации невозможности «сотворения истины бытия».

6. Стратегия ремифологизации в западноевропейской культуре последней трети XX века рассматривается как возвращение к целостным моделям мира. Эта художественная стратегия во многом определяет эстетику словесности конца XX века, возвращая ее, с одной стороны, к традициям классического «линейного повествования», а с другой – выводя в дискурс «необычайного».

7. Процесс ремифологизации сигнализирует о том, что в рамках постмодернистской парадигмы обозначены контуры новой идеологии созидания, особым образом «воскресающей» человека. Носителем новой идеологии созидания в литературном пространстве становится «новый рассказчик», художественная задача которого сводится к построению обновленного бытия человека, воссозданию «целостного человека».

8. Художественная практика «нового рассказчика» – моделирование аутентичной реальности – знаменует рождение новой литературы, постепенно ликвидирующей неизбежность человека как социального существа, но, главным образом, многократно обостряющая его неизбежность в качестве существа индивидуального, содержащего в себе духовное начало. Через обращение к моделям целостности (архетипам и архетипичным сюжетам) «новый рассказчик» выводит человека из ситуации семиотического коллапса в духовно-экзистенциальный план, где и происходит порождение символов и смыслов бытия.

9. В художественных проектах «новых рассказчиков» – трансгрессивном романе – проблематизируются границы культурных моделей, для которых характерна вменяемость по отношению к конкретным ценностным ориентациям (целям, смыслу, морали, знаниям). В этих романах решение проблемы самоидентификации и самореализации выводится в план необычайного, «невозможного опыта». В современном романе о художнике доказывается осуществимость проекта самореализации человека, но на апофатическом уровне, в особых, трансгрессивных переходах.

Теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования. В работе предпринимается попытка системно-целостного исследования новейшего романа в системе культурных парадигм. Выполненное исследование способствует продвижению в отечественном изучении немецкоязычного романа конца XX века, а также создает предпосылки для дальнейшего, более масштабного изучения художественных исканий нового рубежа веков.

Данные, полученные в ходе исследования, позволяют включить их в теорию западноевропейского романа и в дискурс научного описания новейшего романа для осмысления динамики современного литературного процесса и особенностей эволюции романического жанра второй половины XX века. Теоретические выводы и положения можно экстраполировать на другие национальные литературы, что поможет дополнить и уточнить теорию романа и концепцию истории зарубежной литературы XX века.

Материалы данного исследования могут быть полезными при подготовке академических и справочно-энциклопедических изданий по теории новейшего романа, проблемно-теоретических исследований, затрагивающих те или иные аспекты немецкого романа XX века, а также могут быть включены в курсы лекций и спецсеминаров по теории романа и зарубежных литератур второй половины XX века на филологических факультетах высших учебных заведений.

Структура работы диктуется поставленными в ней целями и задачами и складывается из введения, четырех глав, заключения и списка библиографии (665 наименований).

Апробация работы. Результаты проведенного исследования и предварительные наработки использовались в спецкурсе «Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: Основные тенденции и художественные ориентиры», прочитанном автором на филологическом факультете специальности «Зарубежная филология» в Самарском государственном университете.

Основные направления работы обсуждались на научном семинаре «Граница и опыт границы в художественном языке» в Институте немецкой культуры при СаГА (директор проф., д.ф.н. Н.Т. Рымарь) и во время научных стажировок в Институте Германистики в 2002-2009 гг. в Рурском университете (проф. Г. Плумпе, ФРГ).

Кроме того, отдельные аспекты данного исследования неизменно получали поддержку известных отечественных и зарубежных литературоведов на научных конференциях разного уровня (Москва, С.-Петербург, Н.Новгород, Петрозаводск, Самара), а также на традиционных съездах Российского Союза Германистов (2002-2008 гг.).

Многие фрагменты предлагаемого исследования в форме монографического исследования и научных статей прошли квалифицированное рецензирование и опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **ВВЕДЕНИИ** обосновывается актуальность темы и научная новизна исследования, его цели и задачи, указываются объект, предмет и материалы исследования, методологическая основа исследования, а также положения, выносимые на защиту.

ГЛАВА ПЕРВАЯ «Проблема нового исследовательского инструментария» посвящена обоснованию нового инструментария для исследования романа в ситуации смены парадигм, необходимость которого связана с парадигмальными сдвигами в культуре конца XX века.

В реферируемой главе выявляются парадигмальные сдвиги в культуре конца XX века, изменившие социокультурную ситуацию в Западной Европе и определившие характер словесности нового рубежа веков. Сложный сценарий, по которому развивается смена парадигм модернизма и постмодернизма, определяется новым соотношением онтологии и семиотики и, соответственно, новыми позициями субъекта, творца и носителя культурной парадигмы. Новое соотношение между двумя уровнями реальности (онтологическим и семиотическим) выявляет уникальность культурной ситуации конца XX века – ее «семиотический крен» в пользу связи «человек – знаковые системы».

«Семиотическая катастрофа» вносит существенные изменения в парадигму означивания: отказ от старой веры в референциальный язык (Ф. де Соссюр) приводит к разрушению основной структуралистской пары означаемое/означающее. Фундаментальное расщепление означающего и означаемого приводит к утрате «опорных означаемых» (Ж. Деррида), а также означающих, способных прочно удерживать означаемое. (Последнее может концептуализироваться как «подлинное бытие», как «идея» или как «архетип».) В онтологических категориях тема «симулякра» (имитация реальности) констатирует отсутствие Другого. В новой семиотической реальности отсутствующий Другой, равно как и отсутствующее означаемое (сакральное), постоянно «возрождается», искусственно воспроизводится в субститутивных, замещающих формах, поскольку их присутствие необходимо для стабильного существования человека.

Новое соотношение онтологии и семиотики приводит к сдвигу в типе культуры. В культуре вне-личностного типа (массового общества) само существование целостной личности носит проблематичный характер. Это сигнализирует о глубоком кризисе идентичности современного человека, о «смерти человека» как самостоющего индивида. В усложненной реальности жизнь человека превращается в непрерывное творение границ, в процесс постоянной самореализации. Качественно новый игровой, «перформативный» характер идентификации требует от человека постоянной рефлексии, социальной и личной мобильности. В отмеченной сверхактивности субъекта проявляется креативная направленность культурной парадигмы постмодернизма, ее «поисковый» характер, проявляющийся в поиске новых культурных моделей и образцов для восстановления человеком утраченной целостности.

Обозначенные кардинальные изменения в культурной парадигме диктуют необходимость описания новой усложненной реальности и усложненной словесности, которая стоит за культурной парадигмой постмодернизма. Здесь требуется новая «оптика» постклассической философии и постклассической эстетики, поскольку философский дискурс в перспективе бинарных оппозиций

себя исчерпал. В исследовании современной культуры и словесности используются новые понятия, заимствованные из актуального философского дискурса – «непристойное», «прозрачность» границ, визуальные стратегии власти, номадическое мышление, «трэш-культура», трансгрессия, ризома, «активная оптика». Из актуальной сферы нового эстетического дискурса вводится ряд понятий (паракатегорий), большинство из которых в классической эстетике были маргинальными. Это – лабиринт, абсурд, жестокость, повседневность, телесность, симулякр, эклектика, интертекст, гипертекст и другие (Н.Б. Маньковская).

В параграфе 1.1. «Играизация» подчеркивается значимость этого фундаментального понятия постмодернизма, которое указывает на деконструкцию ценностной иерархии, на начало тотальной игры и тотальной иронии в культуре нового типа. «Семиотический крен» задает поле играизации, в котором выявляются новые функции литературы, иное восприятие мира («мир как текст»), зарождаются новый тип художественной коммуникации (игровые отношения «читатель – текст» и гедонистическое отношение к знаковым системам), изменяется поведенческий комплекс писателя (игра автора с читателем, «двойное кодирование»), определяются новая природа художественного текста (интертекст) и новые повествовательные стратегии (игра автора с культурным материалом и культурными моделями).

Философия постмодернизма («философия множества»), многообразие философско-образного ряда усложняют эстетическую систему современного искусства, ориентированного на открытую игру. Эстетика новейшего романа строится на активном использовании форм художественной условности, гиперболизации, трансформации метафор, игре контрастов, форм абсурда, гротеска, фантастики.

Параграф 1.2. «Социальное маскирование». Социально-культурная реальность конца XX века, отличающаяся крайней степенью сложности социальных связей, размытостью всяческих границ, предстает как мир знаков, масок, пустых «означающих» («Вселенная соблазна», Ж. Бодрийяр). Новая жизненная среда человека требует новых «техник проживания», новых условий выживания и новых схем взаимодействия с социальной действительностью уже без опоры на трансцендентальное основание. Самоидентификация личности осуществляется по сложному варианту. Возможности для самоидентификации создает социальное маскирование. Суть его заключается в том, что субъект для поддержания своей «размытой» идентичности вынужденно идентифицирует себя с социальными и культурными масками, соответствующими типу идеального потребителя (гедонист, аноним, вуайерист, номад, фланер, денди, архивист, коллекционер). Широкий спектр социальных масок, представляющих разные типы играизированного сознания, есть свидетельство сверхактивной позиции «расщепленного субъекта». Его отчаянное выживание в новой культурной среде соединяет в себе: а) опыт социального конформизма как формы

стабилизации границ размытой идентичности; б) «опыт невозможного», то есть опыт трансгрессии как ускользания за пределы социокультурных матриц, социальных ролей и масок в поисках искомого означаемого.

Роман конца XX века, проигрывая культурные модели существования «человека под маской», передает драматический момент и динамику поиска современным человеком новых схем самоидентификации, что диктуется жизненной потребностью человека в положительной идентичности как выживаемость человеческого рода вообще, и новых способов, призванных восстановить картину мира пусть иного рода, но как упорядоченного целого.

Параграф 1.3. «Ризома. Номадический проект». Характерная для европейского мировоззрения ориентация на центристскую модель культуры сменяется в новых культурных условиях на другую модель – децентрированную, ризоматическую. Ризоматическая реальность способствует выработке так называемого «номадического сознания», носителем которого становится «кочующий субъект» (*nomad*), способный перемещаться в гетерогенной среде по всему полю равнозначных возможностей.

В пространстве ризоматической культуры выявляются новые антропологические модели: человека-номада (посторонний, фланер, трэш-путешественник), а также человека, путешествующего по всему визуально-знаковому полю власти (вуйаерист) и по всему полю размытых границ этического («человек без свойств», или «всевозможный человек»). В перечисленных моделях, в основе которых лежит идея множественного Я, реализуется потребность современного человека освободиться от замкнутой оболочки «характера», сделать «твердые» черты своего облика предметом рефлексии и таким образом вписаться в новую социокультурную среду.

В постмодернистском формате культуры утверждается «протеевский» стиль жизни – бесконечный ряд экспериментов и новаций, множество пробных путей, каждый из которых может быть легко оставлен ради новых поисков. Существование «человека без свойств» предполагает два варианта: или он, выходя из рамок тотального одиночества, общается к виртуальному всеединству, или же изымается из замкнутого равенства самому себе, приобщаясь к плотскому всеединству. В последнем случае он, как «открытый герой», погружается в стихию живой плотской жизни, где происходят таинственные метаморфозы перетекания одной природной формы в другую. Радикальные изменения в парадигме образа романного героя служат подтверждением тезиса о том, что человек – не единичное самосознающее «Я», а непрерывно длящееся бытие, которое, в сущности, ничем не отличается от бытия растительного и животного, только еще более подвижно и чувствительно. Фигура «человека без свойств» становится центральной в романе конца XX века.

Параграф 1.4. «Ахрония. Принцип метаморфоз». Постмодернистская культура задает путь к установлению новой целостности времени (ахронии), которая позволяет человеку чувствовать себя причастным ко всем трем временным измерениям одновременно. Она пытается остановить поток

исторического времени («смерть времени»), выстроить некое пост-историческое пространство, «времяхранилище», где все дискурсивные практики, стили и стратегии прошлого включаются в бесконечную игру знаковых перекодировок («современный универсализм»). Соположение трех временных пластов в едином тексте культуры, Со-Бытие всех существующих в культуре художественных текстов как «универсума смысла» в едином пространстве – такая позиция рождает новый тип художественного времени, новый тип повествования и новую романную эстетику, стилевую эклектику и мозаичность внутренних литературных реминисценций, использование исторического путешествия как способа воплощения идеи множественности истины.

Новый способ создания целостности времени наглядно показал еще Г.Грасс («Встреча в Тельgte», 1979), переосмыслив природу времени в понятии «четвертое время» («Vergegenkunft», «пронастбудущее»). Заявленный Г.Грассом новый тип повествования стал, по сути, выходом из послевоенной ситуации «час ноль». Смелое превращение недавних исторических событий в художественное игровое пространство позволило Г. Грассу свободно обращаться с духовными ценностями и событиями всей человеческой истории, с материалом европейской литературы, проследивать метаморфозы готового текста.

Выход из ситуации «второго часа ноль» находит К. Рансмайр. Новый способ создания целостности времени и новое качество повествования образцово демонстрирует его роман «Последний мир» («Die letzte Welt», 1988). Экспериментируя с временными пластами, автор заявляет новую стратегию создания художественных миров («принцип метаморфоз»), не допускающую возможности миметического отображения исторической действительности. Превращения у К. Рансмайра происходят не на уровне исторического времени, а на уровне метаморфоз – трансгрессивного перехода. В результате этого рождается новое измерение – художественная реальность романа «Последний мир», – образуя цельную композицию множество.

В параграфе 1.5. «Трансгрессия. Трансгрессивный герой. Трансгрессивный роман» прослеживается соотношение катафатического и апофатического принципа в культуре постмодернизма. В философском контексте постмодернизм раскрывается как сгущение апофатических тенденций (Ж. Бодрийяр, М. Бланшо, Ж. Батай, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Деррида). Смысл обращения постмодернизма к апофатическому методу может быть обозначен как поиск новых путей к истине.

В новом формате культуры постулируется смена экстатичной модели получения смысла на модель трансгрессии. В новых семиотических координатах возрождение изначального единства человека с миром происходит по-иному, в актах трансгрессии, как особого опыта-предела переступания границ.

В парадигме постмодернизма симптоматично появление трансгрессивных фигур, способных нарушать замкнутость эпистемологических систем (М.Фуко,

Ж. Батай). Центральной фигурой постмодернистской литературы становится трансгрессивный герой. Трансгрессия героя – наиболее явная модель трансгрессии в художественном языке романа – обнаруживается как в духовной конструкции самого героя, так и в сюжете героя (его путь инициации). В трансгрессивном романе развертывание сюжета самоидентификации героя («духовный сюжет») представлено как немислимый переход границы и как «невозможность» опыта такого перехода (М. Бланшо).

Акцентируется также и «межроманная трансгрессия», изолирующая предельный переход от вымысла к вымыслу. Минувшая реальность, она парадоксальным образом возвращается к поиску пути в реальность, теперь уже через вымысел, обнажая собой «творческий хронотоп» романа (М. Бахтин), в котором совершается «особая жизнь произведения», тем самым обнажается и «сконструированность» реальности. В этом случае трансгрессия эксплицируется в «дискурсе необычайного».

В ГЛАВЕ ВТОРОЙ «Проблема романного дискурса в поле постмодернистской художественной парадигмы» описывается новый романский дискурс, в котором постмодернистская художественная парадигма проявляет свои типовые свойства.

В процессе размывания границ между элитарной и массовой литературой в игровом пространстве нового романного дискурса «коды» классической, элитарной литературы и «коды» массовой литературы не синтезируются, что было характерно для XIX века, здесь они встречаются, взаимоосвещаются, иногда взаимопародируются. Активный и напряженный диалог между массовой и элитарной литературой определяет новые художественные стратегии и художественную практику современного писателя в новом массмедийном пространстве, рождает новые романские формы.

В параграфе 2.1. «Роман в массмедийной парадигме» отмечается специфика ситуации последних десятилетий XX века: литературное пространство активно поглощается массмедийным пространством. Новая семиотическая реальность, активная информационная среда, новая парадигма означивания приводят к необратимым изменениям во всей парадигме художественного творчества. В результате этого радикально изменяется сам характер художественной коммуникации (автор – текст – читатель), определяются новые позиции литературной критики, рождается качественно новый художественный продукт.

Кардинальные потрясения в литературной жизни приводят в первую очередь к демонтажу идеологического аппарата литературной критики, она утрачивает собственную специфику и заходит в тупик. Новая природа текста («текст без берегов») требует нового формата его восприятия, то есть пересмотра всех ключевых позиций литературной критики. В эстетической ситуации иными становятся задачи критики и позиции самого критика/интерпретатора художественного текста.

В немецком литературном пространстве массмедийный формат существования художественного текста поначалу обнаруживает свою

продуктивность. Так, «Литературный квартет» с участием немецкого критика М. Райх-Раницкого формирует в обществе эффективный механизм централизованной коммуникации на литературные темы, вызывавшие у публики большой интерес. Однако со временем авторитарная позиция критика, единолично определявшего судьбу книги и ее автора на книжном рынке, начинает вызывать сопротивление в литературной среде.

Создание «Поп-культурного квинтета» (1999) в пику «Литературному квартету» М. Райх-Раницкого рассматривается как стихийно созданный проект деидеологизации официальной литературной критики. Уже в самой перекличке названий содержится заявка на новый художественный проект, который выдвигают молодые писатели, дистанцируясь от прежних установок и «идеологизированной» литературы.

Рождение «Поп-культурного квинтета» («новый дендизм») – знак того, что в Германии утверждается новая генерация писателей, сформировавшихся в период информационной свободы, творчество которых будет во многом определяться этой культурной позицией. Активно участвуя своей художественной практикой в демонтаже прежней художественной парадигмы критики, квинтетчики говорят о рождении в современной литературе нового типа мышления, массмедийно ориентированного, но в то же время мышления – свободного и индивидуального. Их главная задача, сформулированная в манифесте «Королевская грусть» (“Tristesse royale”), – привлечь внимание общественности к новой литературе, показать необходимость новых стратегий письма. Ключевой роман этого периода («Faserland» К. Крахта) становится моментом кристаллизации и оформления нового литературного движения в немецкоязычном пространстве – «новых архивистов».

Параграф 2.2. «Стратегия архивирования. Роман-«культурный каталог». Избыточно-знаковое, мозаичное и гетерогенное пространство современной культуры диктует художнику новый формат описания усложненной реальности («культурный каталог»), задает новый тип художника («новый архивист»), определяет новую текстуальную практику, подкрепляемую идеей равноправного существования сакрального и профанного в массмедийном пространстве.

«Культурный каталог», созданный в режиме архивирования, представляет собой идеалистический словарь вещей-знаков культуры, обильно снабженный характерными опознавательными знаками современности (названия новых вещей, товаров, продуктов, новых аббревиатур и др.). Особенно ярко прием создания культурных архивов проявляется себя в романах «новых архивистов» – «Faserland» (1995) К. Крахта, «Соло-альбом» («Solo-Album», 1998) Б. Штукрад-Баппе, «Crazy» (1999) Б. Леберта, «Поколение Гольф» («Generation Golf», 2000) Ф. Илиеса.

Избыточная реальность вещей-знаков иронично обыгрывается «новыми архивистами» в «фекальном» контексте раблезианского изобилия за счет введения в романное пространство фигуры современного трикстера, «фекального» героя, негативная «преобразовательная» деятельность которого

направлена как на борьбу с безудержным накоплением знаков в современной культуре, так и на утверждение границ своей личности. «Фекальный след» отчетливо просматривается почти во всех романах «новых архивистов».

В «культурном каталоге» перечислительные цепочки – как «превращенная» форма массмедийной потребительской стратегии – становятся бесконечными, как и текст, порожденный ими. Особыми литературными приемами, преодолевающими такой бесконечный сюжет, выступают разного рода фрагменты или дискурсы, любые переключения в иной регистр сознания: вопрошание («Поколение Гольф» Ф. Иллиеса), ситуация чтения вслух («Crazy» Б. Леберта), воспоминания и фантазии («Faserland» К. Крахта).

«Новые архивисты», отстаивая поэтологические права первого лица речи, возвращают в роман фигуру личного рассказчика. В их романах форма Я-повествования служит своего рода психологической опорой в выстраивании героем своих отношений с миром «без границ», центром его ориентации в мире предметного хаоса.

В ситуации дефицита коммуникации «новый архивист» вынужденно прибегает к предельно упрощенной модели действительности. В современном «культурном каталоге» минимализм (внешне простая риторическая структура) представляет собой не повествование, а вербальный жест (в семиотических терминах – «означающее» без «означаемого»). Этим указующим жестом автор ставит читателя перед задачей найти искомое означаемое, создать сюжет, придумать психологические мотивировки действий персонажей, дать объяснение происходящему, заполнить содержанием лакуны между не связанными друг с другом фрагментами.

«Культурный каталог», являясь частью постмодернистского дискурса, демонстрирует идею необозримости и бесконечности процесса потребления. Бросая вызов традиционным классическим ценностям, «новый архивист» на деле активно вступает в диалог с отвергаемой им классикой. Апеллируя к разнообразным культурным кодам, он строит из них совершенно иной, принципиально новый континуум, представляющий собой «потенциальную ткань», субстрат, на котором вырастает новая культура – культура «новых рассказчиков».

Параграф 2.4. «Рождение новой романной формы из «духа детектива». «Новые рассказчики» (родоначальник – П. Зюскинд) охотно обращаются к романной технике детектива. Жанр детектива, прежде считавшийся «пленником» своего кода, в поле постмодернистской игры обнаруживает свою невероятную пластичность. Утрачивая одномерность массового искусства и становясь многоуровневым и многомерным, он выступает как своеобразная жанрово-семантическая лаборатория, в которой кристаллизуются новые вариации романного искусства. Это позволяет художнику всякий раз извлекать что-то новое из его базовой формы и порождать жанровые варианты (роман-триллер, роман-загадка, «роман-матрешка», роман «с двойным действием», или «роман-ловушка»).

В постмодернистском романе напряжение, интрига, свойственная классическому детективному роману, создается за счет особого поведенческого аспекта художника. Автор выстраивает ложные идентификации («ловушки»), настраивая читателя на детективный жанр. Так, в романе П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» («Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders», 1985) вместо истории о злодее-убийце рассказывается история об одном гении. Преступление в традиционном понимании есть своего рода крайний вариант схематизации внутреннего мира человека. Преступник же Гренуй живет необычайно интенсивной внутренней жизнью, которую он выстраивает как художник, устремленный к высшему началу. За маской тривиального детективного романа стоит роман о художнике, а за романом о художнике – схема, конструкт, сознательная искусственность.

В корпусе немецкоязычных романов, «рожденных из духа детектива», исследуется роман М. Байера «Летучие собаки» («Flughunde», 1995), увлекательный детектив на исторической основе. Заглавный герой – «археолог звука» – идет по «акустическим следам» нацистских деяний, по «звуковым дорожкам» прослеживает историю становления и краха Третьего Рейха. Детективное напряжение задается здесь поведенческим комплексом героя-коллекционера, нацеленного на полный охват мира звуков.

Детективная линия присутствует и в романе К. Рансмайра «Последний мир» («Die letzte Welt», 1988). Любитель-детектив Котта отправляется на поиски утраченной рукописи Овидия «Метаморфозы». В процессе своей детективной практики он постепенно растворяется в обилии гипотез и моделей, участвуя в захватывающем процессе превращения текста в действительность и действительности в текст. К. Рансмайр апеллирует к активности читателя, который, как детектив, увлеченно идет по «чужим следам», расшифровывает эти «следы» и «воскрешает» «второй сюжет» о художнике, заложенный в романе.

Научная метафора «исчезающей реальности» (Р. Барт, Ж. Бодрийяр) в художественном пространстве новейшего романа реализуется в разных вариантах и ракурсах ее «исчезновения», а именно – объективная реальность, исчезающая в различных восприятиях и точках зрения («Парфюмер», «Летучие собаки»), реальность, исчезающая в тексте («Последний мир»).

Постмодернистский роман лишь задает видимость детективного расследования, на деле же в нем прочитывается современная действительность в ее симулякральной и ускользающей форме, а вечная неисчерпаемость жизни предстает как игра и поиски художником тайны. Назначением художественного слова в новых эстетических обстоятельствах становится «схватить» ускользающую реальность в ее «летучих» формах и воплотить как можно точнее.

Корпус текстов романа, «рожденного из духа детектива», представляет собой симфонию «ускользающей реальности». Причем в каждом отдельном

романе – своя поэтика «исчезновения» и свое специфическое проявление сопротивления этому исчезновению.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «Демифологизация. Проблема личности в парадигме культуры конца XX века». Предпринятая французскими мыслителями (Р. Барт, Ж. Бодрийяр) демистификация потребительского сознания оказалась необычайно плодотворной для всей западноевропейской интеллектуальной традиции. Интерес к процессам современного мифотворчества последовательно активизируется и находит дальнейшее развитие у М. Фуко (концепция «знания-власти»), Ж.-Ф. Лиотара («grand récit»), Ж. Деррида («деконструкция логоцентризма»). А в поле литературного постмодернизма обнаруживается, что демифологизация может стать и продуктивной художественной стратегией. Благодаря этой магистральной художественной стратегии в романе конца XX века осуществляется глобальная ревизия традиционных мифов и стереотипов общественного сознания.

Проблема личности – одна из центральных в литературе конца XX века – становится «причиной» существенных изменений в парадигме образа романного героя. Характеристики романного персонажа уже не определяются личностными параметрами, его поведение становится условным, «ритуальным», жестовым. Введение в романное повествование фигур архивиста, коллекционера, вуайериста, номада, обнаруживающих «жестовую природу», становится мощным инструментом разрушения современных социальных и культурных мифов.

Параграф 3.1. «Художественные практики демифологизации». Как реализуются основные пути мифоразрушения, показывает художественная практика современных мифоборцев: «апокалиптических критиков» (их основное средство разрушения мифа – «культурный шок») и «интегрированных критиков» («культурная провокация»). Крупным планом здесь представлены романы Э. Елинек и К. Крахта.

Разрушение мифов обыденного сознания осуществляется ими в актах намеренного акцентирования, утрирования размытых в постмодернистской культуре границ между высоким искусством и искусством массово-развлекательным. «Опасное сближение» классических и профанных ценностей обыгрывается в их романах в разных регистрах – от легкой грустной иронии, пародийно-гротесковых, фантастически-причудливых форм до язвительного сарказма.

Представитель «шоковой литературы», Э. Елинек выбирает для себя роль реалистически беспощадного наблюдателя социальных явлений. В формулах непристойного она констатирует ущербность современного мира и человека. Для разрушения мифов она обращается к самому сильному «оружию» массовой литературы – «ожутить» явление, изобразить «физиологический ужас» как повседневную бытовую норму, как естественный ход вещей и событий, и таким образом эмоционально взбодрить психику успокоенного обывателя.

Основным культурным ресурсом для очуждения у Елинек выступает культурное наследие прошлого. Тексты классической музыки (Моцарт, Бах, Бетховен) и литературы (Гете, Шиллер, Гельдерлин) она дерзко имплантирует в разные контексты (гастрономия, досуг, сексуальные и властные отправления). Намеренно снижая национальные символы через подчеркнутое использование их в непристойных контекстах, Елинек с болью говорит об утрате современной культурой своего пафоса, который всегда определялся ожиданиями духа высоты (романы «Похоть», «Пианистка»).

В поле деструкции попадает и традиционный миф о немецкой образцовой семье, особо культивируемый во времена нацистского прошлого. В романе «Похоть» («Lust», 1983) замкнутое пространство respectable дома становится местом каждодневного насилия над женщиной, супругой, матерью. Здесь Елинек предлагает перевернутый вариант евангельской притчи о святом семействе. Инверсия сюжета притчи служит прямым осуждением современного человека, утратившего высокие идеалы и устремления, содержанием жизни которого становятся каждодневные сокоупления, взаимная ненависть, отчаяние, пустота.

Для разрушения мифов Елинек намеренно перекодирует социальное поведение своих героев в поведение сексуальное, причем именно непристойное и неуместное. Ее письмо – разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном, агрессивном действии с единственной целью обратить внимание читателя на «культурные искривления» в современном обществе и таким образом разрушить существующие в сознании человека мифологические образования.

Иную практику дешифровки мифов демонстрируют «новые архивисты». Ироническое приятие обыденных мифов сознания становится для них единственно возможной стратегией сопротивления процессам массовизации. Деструкция мифологических образований осуществляется ими в провокативных актах с позиций выстроенного иронического дискурса.

В романах «новых архивистов», образующих единый дискурсивный текст о трагедии человека-потребителя, развенчиваются наиболее значимые мифы современного общества потребления – всевластие рекламы, безоблачное существование «золотой молодежи», толерантность, секс-туризм как выражение мультикультурного общества и др.

В орбиту демифологизации вовлекается также самый сильный в западноевропейском пространстве миф о глобализации. Его деструкция осуществляется в романе «Faserland» через развертывание центральной в молодежной субкультуре метафоры «мир-супермаркет». Уже в самом симбиозе слов-значений – Fatherland (англ.) и Vaterland (нем.) – присутствует горькая ирония К. Крахта по поводу того, что Германия постепенно утрачивает свою самобытность под натиском англо-американских поп-культурных вторжений и все более превращается в своеобразный «космополитический супермаркет».

Критическую направленность получает и миф о свободе выбора потребителя, суверенность которого в действительности носит иллюзорный характер. В пространстве «нового социального порядка» и в рамках заданного инвентаря социальных ролей потребитель со всех сторон испытывает принуждение к дифференциации.

Разрушение мифов общества потребления осуществляется молодыми авторами благодаря введению в романное повествование фигуры аристократического денди. Присутствие денди в современном контексте высмеивает идеологию «формального равенства потребителей перед объектом, перед телевизором или автомобилем» (Ж. Бодрийяр), выявляет иллюзорность мифа о больших возможностях самореализации в обществе тотального потребления.

Параграф 3.2. Проблема границ в новой информационной среде. Новые формулы вуайеризма. Введение в художественное пространство нового романного героя – вуайериста как активного потребителя мифов – позволяет современному автору воспроизвести схему построения дискурса превосходства и контроля средствами массовой информации над приватной сферой человека, осуществляемого бесцеремонно и изощренно за счет размывания границ между общественным и личным пространством, и обыграть их в понятиях непристойного.

Потребительские и массмедийные стратегии общества и культуры формируют среду прозрачности, где ничто не может быть сокрыто. Игровые стратегии, прежде охранявшие покров тайны, теперь подменяются формами играизации, предполагающими непристойные отношения с реальностью. В новом формате культуры отсутствие всякой возможности укрыться за пределами tableau (М. Фуко), требование тотального показа порождает непристойное пространство, охватываемое взглядом Всевидящего Ока массмедиа, и разного рода вуайеристские модели.

Классическая модель вуайериста задается в романе «Пианистка» («Die Klavierspielerin», 1983). Здесь Елинек говорит о нимфомании взгляда, переводя сферу гипертрофированной сексуальности в сферу визуального. Роман сюжетно выстроен как поиски героиней сексуальных приключений, или «приключений глаза».

Ненасытным взглядом вуайериста наделяется герой романа «Похоть», «всевидящее Око» которого высвечивает все подробности интимной жизни его семейства. Центральная «окулярная» метафора тематически объединяет «Похоть» с романом Ж. Батая «История глаза» (1928). У Елинек, как и у Батая, имеет место абсолютная игра «означающих» без отсылки к «означаемому». «Человек психологический» выносится за скобки повествования, в действии остаются лишь две главные фигуры – обезличенное тело и наблюдающее за ним Око.

Фигура наблюдателя эротических «упражнений» акцентируется в романе К.Крахта «Faserland». Романный эпизод (герой на нудистском гей-пляже) в пародийном заострении передает характер современной культуры, ставшей по

сути своей «эротическим паноптикумом», где одно тело может созерцать другое, находясь с ним в непристойной близости. Здесь – явная аллюзия на известный бентамовский Паноптикон (пространство тюрьмы), который уже у де Сада становится «эротическим» за счет устранения единого центра наблюдения.

В современном формате культуры непристойность выходит за границы собственно сексуального, проникая во все сферы жизни (Р. Барт, Ж. Бодрийяр, М. Бланшо). Современные средства массовой информации делают зрелищем то, что естественным образом сокрыто и невидимо. Возможность таких зрелищ связана с процессами эмансипации техники, превратившей массмедиа в замкнутую автономную систему. В этом смысле массмедиа становятся техникой универсального и тотального наблюдения.

Метафора «ясного видения» (тотального наблюдения) в романе П.Зюскинда «Парфюмер» замещается метафорой «ясного обоняния». Запах здесь, помимо других значений, выступает как метафорическая модель всепроникающих и всевидящих массмедиа, а «ольфакторный» герой – как представитель новых информационных технологий, заинтересованных в организации зрелищ. В финале романа «великий Мистификатор» устраивает поистине грандиозное зрелище из скрытых в человеке пороков, которые он чудесным образом выводит из потаенности на всеобщее обозрение.

Действие массмедийных стратегий по созданию Спектаклей описывает Й.Хазлингер в романе-расследовании «Венский бал» («Opereball», 1995). Захват террористами концертного зала Венской оперы, страшные кадры гибели сотен людей выводятся в прямой эфир в режиме реального времени и транслируются на многие страны мира.

Параграф 3.3. «Проблема границ в новой урбанистической среде. Художественный проект современного номадизма». В игровом поле постмодернизма симптоматично появление нового романного персонажа – современного номада (посторонний, фланер, трэш-путешественник). Привлечение этой маргинальной фигуры, творца новых границ (внутренних и внешних), позволяет современному автору выявить неподлинные формы существования, в изобилии присутствующие в пространстве современного города, обозначить «прозрачность» и размытость его границ, акцентировать внимание на стратегии выживания современного человека в избыточно-знаковой реальности.

Для новой урбанистической среды (гетерогенной, мозаичной, децентрированной) органична фигура «чужого», постороннего. «Чистый» образ постороннего создает П. Зюскинд в «Повести о господине Зоммере» («Die Geschichte von Herrn Sommer», 1989). Его чужаковатый герой в предельном самоуничтожении ищет удовольствий от бесцельной ходьбы, пытаясь заглушить свою экзистенциальную тоску.

В культуре нового типа востребован еще один тип современного номада – фланер, бесцельно путешествующий по городу. Блуждания фланера рассматриваются как повседневная практика присвоения/освоения границ или

приручения окружающего пространства, которое становится частью его телесного опыта-знания (романы К. Крахта, Б. Леберта, Ф. Иллиеса, Б.Штукрад-Барре и др.).

В контексте новых массмедийных стратегий фигура фланера рассматривается как воплощение визуального господства над городским пространством («человек с камерой»). Уникальный «мир взглядов», в фокусе которого банальное и повседневное предстает на фоне топографии современного мегаполиса, воспроизводится в романе В. Генацино «Зонт на этот день» («Ein Regenschirm für diesen Tag», 2001). Художественный мир романа конструируется исключительно из зрительных восприятий, как мозаика складывается из реальных и выдуманных ситуаций.

В игровом пространстве культуры классическая фигура странника модифицируется и наделяется героико-комической и саркастической оппозицией господству идеологических кодов общества. Современные фланеры (трэш-путешественники) выступают в амплу персонажа культурной мифологии конца XX века. Они – своеобразные плуты, бездельники, трикстеры-пройдохи, функция которых сводится к тому, чтобы дезавуировать язык власти. Везде осознающие себя как никому не нужный «мусор» (trash), они обречены на безостановочный сексуально-наркотический драйв («путешествие на месте») или на скитальчество по крупным городам Европы и мира («путешествие без карты»). Пространственная формула «трэш-путешественника» – «Я – везде и нигде». Метафоричность смысла такого пространства подчеркивается скупостью стилистических средств, многократными повторами, ритмическими структурами, передающими внешнюю активность человека-потребителя и его духовную неподвижность (романы К. Крахта, Б. Леберта, Б. Штукрад-Барре).

Семиотика большого города, своеобразного палимпсеста, наполненного пространственно-временными следами, требует соответствующей фигуры чтеца. Фланирующий герой романа К. Крахта «Faserland» идет по следам исторического и культурного прошлого, прочитывает «знаки» войны и разрушения. Наполнение текста романа топонимами (Гамбург, Франкфурт, Гейдельберг, Мюнхен и др.) маркирует не только историческую и топографическую прикрепленность пространства романа, но и создают архетипический образ прошлого как хорошего «старого» времени.

Параграф 3.4. «Новые культурные модели ускорения. Фигура «одномерного человека». Устранение метафизической вертикали («смерть Бога») в обществе «принудительного гуманизма» приводит к выдвиганию на первый план феномена скорости («дромология», П. Вирилио). Наивысшая скорость достигается в симулятивном пространстве массмедийных средств и визуализируется в технике кино и телевидения. Имитируя полноту и динамику жизни, они навязывают потребителю «экранной культуры» чуждые его природе образы-движения, предлагая так называемый «внешний кинематограф» по аналогии с «внутренним кинематографом» (А. Бергсон).

Новые информационные средства создают «горизонт прозрачности» («активная оптика», П. Вирилио), ориентирование по которому приводит человека к потере привычной ориентации, утрате чувства реальности, к изменениям в самой структуре субъективности. Главенствующую стратегию современных массмедиа, заключающуюся в «тотальной прозрачности», верно акцентирует Э. Елинек. В романе «Дети мертвых» («Die Kinder der Toten», 1997) она объявляет систему телевидения механизмом по уничтожению тени. Используя в романе сказочный мотив утраты человеком своей тени, Елинек дает сатирическое изображение современного потребителя «экранной культуры», «одномерного человека», лишенного глубины и личностного смысла.

Телеэкран, по форме и по функции суть игровое пространство, в изображении Елинек становится зловещим и шокирующим. В романе «Дети мертвых» писательница в чудовищном гротеске связывает воедино язык телевидения и язык Освенцима («Ofenröhre» – «Fernsehröhre»). Как и ненасытные печи крематория, телевидение преуспевает в деле «пожирания» людей, начисто лишая людей возможности серьезного проникновения вглубь жизненных проблем. В новом формате культуры эстетическая манипулятивность, свойственная информационному пространству, оказывается не менее опасной, чем идеологическая, доказывает писательница.

Домашний телевизор в изображении Елинек выступает и как своеобразная Матрица, подключение к которой способствует погружению людей в один и тот же сон. В романе «Дети мертвых» Елинек сравнивает экранное пространство с Платоновой пещерой, а самого человека характеризует как ущербного, получающего лишь отсветы реального мира.

«Сновидческие» результаты «экранной культуры» демонстрирует К. Рансмайр. В романе «Последний мир» окаменение человека вследствие замороженности его движущимися образами на экране («Bildersucht») выступает авторским переложением мифа о Пигмалионе. К. Рансмайр здесь деконструирует древний мифологический образ, чтобы создать свой авторский миф и смоделировать в нем тип сознания человека-обывателя, погруженного в чужую жизнь, в «сладостный обман», создаваемый движущимися на экране образами. К. Рансмайр психологически точно передает состояние духовной неподвижности, оцепенения как результат мощного прессинга текста современной культуры с его избытком повторяемости и скоростной подачей информации.

Новый опыт «созерцания» (модель скоростного восприятия – «непрожитая жизнь») и новый опыт пространственных приключений (модель скоростного передвижения – «непрожитое движение») получают осмысление и в других романах («новые архивисты», С. Надольный «Открытие медлительности»).

В романских фигурах инфантильного потребителя «экранной культуры» и нового номада выявляется альтернатива человеческого существования: либо жизнь-путешествие современного номада, безликого, анонимного и бездомного; либо фатальная «оседлость» человека, подключенного к

информационным коммуникативным сетям мировой паутины, его замкнутость, неподвижность, «плененность» этим «псевдо-бытием».

В параграфе 3.5. «Коллекционер – новая парадигмальная фигура художника» рассматривается фигура коллекционера, занимающая в новом романном дискурсе одно из центральных мест. С позиций нового типа художника, имитирующего процесс самоосуществления в новой симулякральной реальности, современные авторы осуществляют деструкцию мифологических «новообразований», развенчивают жизненную стратегию человека-потребителя, творческая активность которого направляется к внешнему, к накоплению, к коллекционированию «означающих».

В новейшем романе представлены разные модели коллекционирования. Классическая модель коллекционера, в своей творческой деятельности превращающего прозу повседневных вещей (модель обладания) в поэзию (модель коллекции), задается в романе П. Зюскинда. Роман «Парфюмер» прочитывается как притча о художнике-нарциссе, потерявшем «онтологическое» равновесие и вынужденном бесконечно коллекционировать свои отражения в других. Чуждость и подчеркнутая гротесковость «ольфакторного» гения пародийно заостряет и выявляет суть современного человека, сущностно неспособного к диалогу с Другим.

Другой вариант модели коллекционирования представлен в романе М.Байера «Летучие собаки». Автор моделирует здесь игровую ситуацию «человек и информационные технологии», акцентируя внимание на том, что «научно-практический» подход к миру, воплощаемый судьбой героя-коллекционера, несет в себе многократную агрессию приобретательского отношения к Другому, что создает условия существования абсолютного зла. Монструозность фигуры коллекционера-акустика позволяет писателю развенчать миф о всемогуществе человека, который благодаря новейшим информационным технологиям уподобляется маленькому демиургу, становится вездесущим, всевидящим, всезнающим.

Перверсивную (извращенную) модель коллекции демонстрирует Э.Елинек в романе «Похоть». Здесь она намеренно переворачивает классическую модель коллекционирования. «Поэтическое» отношение к миру сменяется у Елинек чисто потребительским отношением, доведенным до абсурда, и потому выступающим уже в качестве пародии на классическую модель коллекционирования.

Собирательство в романе «Похоть» осуществляется в плане сексуальном. Э.Елинек, вслед за Ж. Батаем, использует почти весь инвентарь метафор, обозначающих сексуальный акт, который в этом случае выступает как трансгрессия, как радикальная переходность. Главный персонаж романа коллекционирует любовные акты, в которых женское тело лишено своей изначальной функции и абстрагировано от своего назначения. Поведение коллекционера, равнозначное генитальной активности коллекционера (Ж.Бодрийяр), в романе Э. Елинек предельно гипертрофировано. Любовное обладание приобретает здесь характер непристойного и ненасытного, а все

человеческое естество сводится к набору, к коллекции детальных подробностей голой сексуальности.

Роман состоит из 15 мини-сюжетов, связанных между собой единой темой коллекционирования и общей для всего романа задачей выявления насильственного характера отношения к женщине. Взятые отдельно, эти мини-сюжеты представляют тот или иной метафорический образ, служащий одновременно – по форме – мужской проекцией мужских фантазий, предметом его коллекции, порнографическим мифом женского тела, а по содержанию – деструкцией, разрушением этого мифа.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. «Стратегия ремифологизации. Проблема поисков целостности». На новом этапе культуры магистральная стратегия ремифологизации, обнаруживая свою чрезвычайную продуктивность, обозначается как возврат к архетипическим основаниям для восстановления утраченной целостности мира и человека. На излете XX века в ситуации «семиотического крена», когда неизбывное в человечестве чувство подлинной реальности не может быть реализовано, интерес к духовной сфере многократно усиливается, поиски Другого предельно активизируются. Стремление преодолеть «распадение и атомизацию» мира, «исчезновение» в нем человека подталкивает культурное сознание нового рубежа веков к усиленным поискам источников целостности. По сути, вся постмодернистская игра смыслов ведется во имя поисков новой целостности, новых аттракторов такой целостности¹.

В новых художественных проектах активное вовлечение в литературный оборот архетипичных схем, моделей, образов, восходящих к первоначальному ядру культуры, позволяет художнику реконструировать утраченное в культуре целостное восприятие мира как полностью упорядоченного, наделенного единым сюжетом и высшим смыслом в противовес раздробленному, фрагментарному, постмодернистскому.

Стратегия ремифологизации во многом определяет эстетику романа конца XX века, возвращая ее, с одной стороны, к традициям классического «линейного повествования», а с другой – выводя в дискурс «необычайного».

Параграф 4.1. Новая парадигма воспроизводства духовности. «Новый рассказчик» и литературные формы моделирования аутентичной реальности. На новом рубеже уже видны симптомы колоссальной культурной инверсии, возврата к архаическим элементам «старых» парадигм, к давно отвергнутым и забытым кодам «доброе» прошлого. В рамках модифицированной постмодернистской культурной парадигмы отмечается возрождение изначального единства человека с миром. Это способствует появлению новой парадигмальной фигуры художника – «нового рассказчика», носителя новой идеологии созидания в литературном пространстве («Wiederkehr des Erzählens»). Художественная задача «нового рассказчика» – через обращение к старым моделям целостности воссоздать «целостного

¹ Алейник Р.М. Человек в философском постмодернизме. – М.: МИК, 2006. – С. 204.

человека», вывести его из ситуации «семиотического коллапса» в духовно-экзистенциальный план, где собственно и происходит порождение символов и смыслов бытия. Выражая свое отношение к проблеме аутентичности в разных литературных формах, «новый рассказчик» передает драматические отношения между двумя реальностями – виртуальной и «старой» (подлинной, аутентичной).

Одна группа «новых рассказчиков» идет по пути возврата к традициям «линейного повествования», к эстетической замкнутости, высвобождаясь от непомерно разросшихся «тривиальных мифов» в культуре. В их романах на смену мозаичности хронотопа и фрагментарности повествования приходят связанный рассказ, динамичный сюжет, живость и цельность повествования. Декларируется «новая искренность» и «новый сентиментализм», «мир без границ» утрачивает притягательность. Пародийный модус повествования замещается трагической серьезностью, а переживания конкретного человека представляются уникальными, не требующими аналогий и аллюзий, литературных реминисценций (Б. Шлинк, К. Дуве и др.).

Новое восприятие реальности – понимание ее нестабильности, виртуальности, зыбкости ее границ между реальной жизнью и дублями-симулякрами – побуждает «нового рассказчика» к поискам «твердых» оснований бытия и устойчивой познавательной позиции в избыточной информационной среде. Отсюда – повышенный интерес к повседневной жизни и к миру простых людей и историй (И. Шульце, Б. Шлинк, Й. Шпаршу, К. Дуве). Утраченные в культуре симуляций традиционные координаты – географические и нравственные – реанимируются в новых романских проектах (роман путешествий С. Надольного, И. Троянова, Ф. Хоппе).

Усиленные поиски современным художником архетипических пра-основ бытия (дом, тело, Слово, музыка, тишина, пра-звук, пра-запах) реализуются в художественных проектах, призванных описать повседневность в реалистических деталях. «Новый рассказчик» при этом апеллирует к уже знакомым в реалистической литературе романским формам – роман-исповедь, роман бытописание, роман воспитания.

Другая группа «новых рассказчиков» (П. Зюскинд, Р. Шнайдер, М. Байер, К. Рансмайр) идет по пути «распаковки смыслов», требующей от художника более глубокого вхождения в сферу знака. Решение проблемы самоидентификации и самореализации выводится в план необычайного, «невозможного опыта». В новых романских проектах («трансгрессивные романы» о гениальном художнике) доказывается осуществимость проекта самореализации человека, но в особых, трансгрессивных переходах.

Для реализации утопического проекта «целостного человека» «новые рассказчики» обращаются к старым, подчеркнуто условным формам романской реальности. В новейшем романе активизация условных форм (по духу они очень близки современному информационному обществу) связана со стремлением современного художника «удержать» ускользающую реальность, «схватить» и телесно ощутить образ ускользающего мира, запечатлеть его в

метафорической, символической, притчевой, мифологической форме. Метафоризация – как одно из очевидных свойств современного романа – призывает все его уровни, становится структурообразующей (В.А. Пестерев).

В повествовании на первый план выдвигается интрига, необычный сюжетный поворот, придуманный самим писателем или заимствованный им из прежней литературы, по-новому рассказанный (интертекстуальность на уровне сюжета, описания, диалога). Необычайность заключена не столько в самих романских событиях, сколько в особой духовной конституции героя, в самой поэтической идее текста романа. В силу этого фантастический элемент в романе «новых рассказчиков» становится ценным и значимым, поскольку он указывает на присутствие в тексте некоей точки «молчания», или позиции, с которой читателю предстоит поэтапно открывать духовную реальность. В этой точке, на границе мир понятный/мир феноменальный, происходит встреча читателя с совершенно новым измерением бытия.

Параграф 4.2. «Проблема границ в новой реальности. Дом как первомир человека». В современном мире «без границ» возврат к «твердым» пределам, к дому рассматривается как жизненно необходимая стратегия. Дом выступает как сокровенный Другой, как первомир, сопоставимый с пренатальным существованием человека в материнской утробе (Г. Башляр). В пространстве дома – как универсальной структуры человеческого бытия – человек приобретает некоторую характерную миру плотность, выстраивает границы своего Я, возвращая «исчезающему телу» его онтологическую сущность.

В новой культурной парадигме дом – изначально как символ самоидентификации человека – утрачивает свое архетипическое значение, превращаясь в фикцию, в симулякр. Полную подмену, когда дом превращается в свою противоположность, описывает П. Зюскинд в «Повести о господине Зоммере». Его герой изгоняется из дома (бытия), его социальные связи со средой и местом обитания переводятся исключительно в плоскость экзистенции, реализуются в бесконечном движении, лишенном смысла.

Об утрате надежных границ дома говорит К. Дуге в «Романе дождя» («Regenroman», 1999). Используя здесь далеко не новую метафору болота, она создает убедительную картину прогрессирующей пустоты и бездомности современного человека. Написанный в стилистике «уединенной жизни» современного интеллектуала, роман демонстрирует невозможность дома-утопии в «мире без границ». Попытка ее героев-горожан обрести идеальное место в сельской глуши (романтический мотив «лесного уединения») в романе К. Дуге иронически обыгрывается. Несмотря на титанические усилия, ее героям не удается осуществить «островную утопию»: желанный «райский уголок» становится местом утраты человеком самого себя («eine Orgie des Sich-Verlierens»).

В романе в ироническом ключе «прорабатываются» почти все мифологические источники островного топоса: «остров любви», загробный мир, место инициации человека и его преображения. «Роман дождя» предстает

как современная пародия на семейную идиллию, в которой искомый дом-утопия выступает как своеобразный некрополис, а герой вместо посвящения попадает в дьявольский водоворот, становится зависимым от постоянной борьбы с болотистой местностью.

Обращение современных романистов к архетипу дома демонстрирует, что дом как одна из древнейших миромоделей в настоящее время еще не исчерпала свой ресурс. В романном дискурсе конца XX века вновь звучит апология закрытого, уединенного и изолированного пространства. Возрождение «личной утопии», связанное с автономизации личности в культуре конца XX века, отражает инверсию в культурной парадигме: замкнутое пространство дома рассматривается как область свободы и как зона личностной самореализации, а мир внешний оценивается как агрессивный, враждебный.

Бегство в мир личной утопии и последующее внутреннее преобразование героя описывает З. Ленц в романе «Сопrotивление» («Die Auflehnung», 1994). Его герой, всемирно признанный дегустатор чая, настоящее чувство жизни обретает, спустившись однажды в подвал к простому сапожнику, весь мир которого сосредоточен в тесной мастерской обуви.

Свой вариант «островной утопии» предлагает Й. Шпаршу. Его роман «Комнатный фонтан. Роман о родине» («Der Zimmerspringbrunnen: Ein Heimatroman», 1995) по форме – современная робинзопада, по содержанию – иронический комментарий к современной ситуации «мира без границ» и веселые рекомендации по выживанию в новой реальности. Роман построен как личный дневник, в котором современный Робинзон делает «зарубки», самокритично описывая свой день, свое настроение, мысли и мечты.

Название бытового предмета и обозначение жанровой принадлежности – подобное смешение в заглавии романа уже предполагает ироническое освещение событий. Автор связывает новое понимание родины (объединенной Германии) с подчеркнуто бытовым пространством. Его герой Лобек – комичный, добродушный и бесхитростный (современный вариант Швейка) – во многом благодаря именно «островной утопии» успешно решает поставленные перед ним задачи.

В параграфе 4.3. «Архетипическая модель чтеца. Слово как Другой» обозначен повышенный интерес современной культуры к устному бытованию Слова. Возврат к культурной традиции чтения вслух инициирован во многом процессом деидеологизации литературной критики, сопровождающимся переориентацией на сенсорные, психофизические элементы художественного восприятия, что требует особого внимания к звуковой оболочке слова («Lesung», субкультура авторов-чтецов).

На литературную авансцену выводится новый персонаж с архетипической ролью чтеца. Так, в романе Б. Леберта «Crazy» ситуация чтения вслух – подобный архаический «жест» – порождает у слушателей особое эмоциональное состояние сентиментальной приподнятости, что позволяет им вступить в сферу собственной подлинности. Автор романа манифестирует здесь новые установки восприятия текста («постмодернистская

чувствительность»). Для этой новой формы мироощущения характерно восприятие мира как хаоса, в котором отсутствует иерархичность и системность каких-либо ценностей, прежде всего нравственных ориентиров.

Архетипическая модель чтения вслух воспроизводится в романе Б.Шлинка «Чтец» («Der Vorleser», 1995). Здесь она проигрывается на совершенно ином историческом и документальном материале: тема любви и тема преступлений нацизма сплетаются в интереснейший литературный сюжет. Активность читателя максимальна, поскольку он еще не сталкивался в своем опыте с подобной ситуацией. К тому же неграмотность главной героини (основная загадка текста) многое объясняет, но и многое запутывает в понимании содержания романа.

Центральная ситуация чтения вслух в романе дешифруется во многих значениях. Во-первых, сам ритуал чтения как отсрочка от любовного акта в содержательном плане представляет собой своеобразную эротическую игру с культурным материалом. (Здесь Б. Шлинка виртуозно обыгрывает связку Р.Барта «чтение – эротическое наслаждение».) Во-вторых, автор включает в роман известную в немецком романтизме культурную модель обучения уже немолодой неграмотной женщины совсем юным образованным человеком. В-третьих, в роман вводится знакомая литературная ситуация: диалог двух возлюбленных через Слово (Паоло и Франческа, Лотта и Вертер).

Герои же Б. Шлинка, Михаэль Берг и Ханна Шмиц, находясь в одной и той же ситуации чтения вдвоем, обнаруживают разнонаправленные векторы устремления. Их движение к Слову осуществляется с разных культурных и жизненных позиций. Ханна приобщает молодого человека к миру естества и любви, а Михаэль вводит ее в пространство книжной культуры. Обе эти линии (восходящая и нисходящая), образуя сложный рисунок переплетения банального и монструозного, интересно прописаны Б. Шлинком на композиционном уровне. Многократные «рокировки» героев позволяют автору поочередно высвечивать то одну фигуру чтеца, то другую. При этом мужская перспектива повествования в романе акцентирует значимость в постмодернистской культуре именно роли «культурного» чтеца, интерпретатора новой реальности.

Роман «Чтец» отражает новые позиции и характер художественной коммуникации в новой культурной парадигме. Автор противопоставляет здесь два типа читателя (наивного и искушенного), две социальные характеристики читательского опыта, два режима чтения (экстенсивного и интенсивного).

«Чтец» представляет собой современную версию романа воспитания. В истории своей героини Б. Шлинка акцентирует «шаги» правильного овладения Словом (от Слова звучащего к Слову письменному), соответствующие в композиционном плане этапам культурной инициации героини. Вместе с элементарными навыками чтения и письма Ханна приобретает свое «культурное тело», то есть получает осмысленный доступ к самой себе. Предметом ее рефлексии становится чувство вины и ответственности за свои вольные/невольные преступления. Выступая «автором» своего поступка, она и

совершает эти поступки (забота о слепых, помощь бывшим заключенным-женщинам, выжившим после страшного пожара в церкви).

Параграф 4.4. «Роман в поисках новых форм коммуникаций. Музыка как Другой». Новая информационная среда глобально изменяет характер коммуникации. Живое непосредственное общение уходит из социальной и культурной практики, теперь коммуникация – лишь игра, в которой задействованы знаки, образы вещей, людей, явлений, действий.

Современный романист, ощущая непригодность конвенционального языка к вербальному общению, озабочен поисками новых альтернативных форм коммуникации. В формате новой культуры особо востребован язык жестов, что объясняется парадигмальным сдвигом от слова в сторону жеста. В молодежной среде жестовый репертуар пополняется новым языком общения, языком лейблов, выступающим в качестве специфического средства коммуникации и важным аспектом социальной и культурной инициации. Роль этого языка настоятельно подчеркивается в романах «нового дендизма» (К. Крахт, Ф.Иллиес, Б. Штукрад-Барре).

Общение на языке лейблов рассматривается, во-первых, как один из способов выживания человека в массе, как попытка выйти на иной уровень общения, свободный от стандартизированного языка. Во-вторых, «ярлычковая коммуникация» субститутивно замещает творческую деятельность молодых людей, не имеющих возможности выразить себя через созидание. Ущербоность языка лейблов, не устраняющего «коммуникативный вакуум», а лишь искусственно достраивающего Другого, выразительно показывает К. Крахт («Faserland»). Перечислительный поток лейблов и знаков культуры в этом романе постепенно иссякает, затем сводится на «нет», уступая в финальной главе многостраничным «теплым» рассуждениям героя о родине, о будущем Германии.

В новых художественных проектах («музыкальный роман») испытывается модель идеальной коммуникации (язык музыки). Так, «музыкальный» код полностью определяет композиционную структуру романа Б. Штукрад-Барре «Соло-альбом». Автор здесь смело экспериментирует в поисках новых способов организации художественного целого. Небольшие по объему главки по названию модных шлягеров объединены форматом музыкального диска (сторона «А» и сторона «В»). Подобная организация художественного материала обнаруживает новый ценностный контекст (современная музыка), что позволяет выстроить общее поле понимания авторского и читательского опыта.

Музыка, как особый вид коммуникации, воссоединяет внутренний мир индивидуального слушателя с его изначальной почвой, возвращает его к первичным элементам опыта человека. В силу этого музыка в обществе тотального потребления представляется опасным Другим. Будучи не в состоянии пресечь живое восприятие музыки, идеология новых средств информации изменяет саму ситуацию восприятия, диктуя человеку новое качество жизни по типу «хит-парада» и новые формы общения через

процедуру ранжирования («идеологический захват» музыки). Знаками «ранжированного мышления» отмечены герои «музыкальных» романов Б.Штукрад-Барре «Соло-альбом» и Н. Хорнби «High Fidelity» (1995). Опосредованность человеческих чувств пространством массмедийной практики показана в этих романах особенно убедительно.

Ситуация «идеологического порабощения» музыки (Т. Адорно) в современной культуре возлагает на художника особые задачи – создавать новые и неожиданные контексты для живого диалога «человек – музыка как Другой». В этом смысле «музыкальные» романы 1990-х развернуты в плоскость решения проблемы «самокоммуникации». Вырваться из рамок навязанной обществом ситуации восприятия становится возможным лишь в исключительных случаях: либо в опыте измененного состояния сознания («Faserland»), либо в «опыте «невозможного» (К. Рансмайр «Болезнь Китахары», «Morbus Kitahara», 1995).

Параграф 4.5. «Новый романский проект: поиск духовных ориентиров в диалоге культур Запад-Восток». Смена культурных парадигм, трансформация привычной матрицы биполярного мироустройства приводят к разрушению «идеологических стен». С 1980-х годов западный мир остается без абсолютного идеологического антагониста (таковым был социалистический лагерь) и без «внутреннего человека» (таковым была Россия). В ситуации размытости всяческих границ противостояние Запада и Востока утрачивает свою прежнюю напряженность, в диалоге культур расставляются иные акценты.

В новых художественных проектах традиционные формы идеологического противопоставления обыгрываются в разных игровых формах и в неожиданных сопоставлениях с единственной целью – открыть в провокативных действиях духовный потенциал Другого. Диалог между Восточной и Западной Германией моделируется в книге Т. Бруссига «Солнечная аллея» («Am kürzesten Ende der Sonnenallee», 1999). Внутренний страх перед новым, еще не обжитым пространством объединенной Германии уводит писателя в «счастливое прошлое», заставляя его вместе со своими героями ностальгировать по блаженным временам «островной» утопии ГДР, восстанавливать в игровой форме границы прежнего мира. «Солнечная аллея», своеобразная сказка о ГДР, выступает как некий поэтический конструкт «счастливой тюрьмы», «узники» которой испытывают поэтическое наслаждение от возвращения (в воспоминаниях) свободными гражданами в покинутую ими тюрьму.

Ситуация освоения новых границ Европы осмысливается в романе «Faserland». Здесь К. Крахт акцентирует вопрос об экспансии славянской культуры на Запад, выделяя положительный момент духовной встречи этих культур. Устами заглавного героя автор проговаривает важную мысль (в духе Рильке): славянская культура интересна Западу тем, что она, как сокровенный Другой, является бытийно серьезной, основательной и бесконечно далекой от эстетской игры, свойственной западной культуре.

На поиски Другого в лице России отправляется И. Шульце. В романе «33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере» («33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter», 1995) автор осуществляет попытку выявить в духовном пространстве России ту иррациональную составляющую русской культуры, которая в диалоге с рационализмом Запада всегда рождала интереснейшие феномены, обнаружить в русской действительности того самого «внутреннего человека», о котором сокровенно писал Рильке («Часослов»).

Роман «33 мгновенья счастья» – оригинальный сплав авторских художественных новаций в области формы и уже «узаконенной» практики постмодернистского письма, не мыслящего себя вне интертекстуальности. В откровенной игре с формой И. Шульце демонстрирует «новую эстетику текстуальности» («гипертекстуальность»), мозаично выстраивая свой роман из текстов русской классики (Пушкин, Достоевский, Д. Хармс, М. Булгаков). Такого рода эклектизм создает любопытную комбинацию, которая, несмотря на кажущуюся хаотичность, целиком завладевает вниманием читателя, заставляя его сознание усиленно работать, вдумываться в текст, следовать определенному культурному коду, заложенному в тексте.

«Русский» интертекст, неотъемлемая часть романного повествования И. Шульце, служит неким ироническим и одновременно серьезным фоном, на котором разворачиваются основные события рассказанных в романе историй. Автор постоянно идентифицирует мир русскоязычной культуры в его различных проявлениях и в зеркале «чужой» культуры обнаруживает себя настоящего и себя должного.

Пародийного заострения диалога «Запад-Восток» в интертекстуальной игре с культурными моделями и формулами тоталитаризма добивается К. Крахт. Его роман «1979» (2001), пародия на развернутый «культурный каталог», в жанровом отношении сочетает путевые заметки и роман воспитания (в модели «перевоспитания»). Рискованное путешествие представителей «золотой молодежи» Запада на Тибет разворачивается как своеобразная имитация паломничества и как растворение в тоталитарной системе коммунистического Китая.

В форме «гиперреалистического» сказочного повествования выявляется глубинное единство новой тоталитарной власти массмедиа и «старого» тоталитаризма коммунистической эпохи, – единстве, которое заключается в деле уничтожения «старой», подлинной реальности и замены ее «новой», симулятивной. В социальном интерьере романа отчетливо просматривается жанрово-идейное родство с антиутопиями Е. Замятина и Дж. Оруэлла. К. Крахт совмещает здесь удачно найденные его предшественниками образы. Образ «сытого раба» (потребительская идеология) сменяется у К. Крахта более достоверным и убедительным образом «голодного раба» (коммунистическая идеология).

В параграфе 4.6. «Архетипическая модель неспешности в новых художественных проектах». В культурной парадигме конца XX века

современное восхищение скоростью сменяется «бытийной» потребностью в неспешности, тишине и уединении как выражении непреодолимого желания человека заглянуть по ту сторону симулятивного бытия. Для моделирования аутентичной реальности «новый рассказчик» обращается к архетипу неспешного мудрого человека и архетипической модели неспешного (пешего) путешествия-странствия.

Вариант симуляции ленивой неспешности демонстрирует К. Крахт («Faserland», «1979»). Введение в роман фигуры денди-фланера, имитирующего старые неспешные формы аристократической жизни, позволяет автору обозначить и выявить в новом формате культуры неподлинные формы существования человека («непрожитое» движение, «непрожитая жизнь»).

Ответом на тему «непрожитого движения» становится апология пешего путешествия. В. Бюшер, автор путевого дневника «Берлин-Москва. Пешее путешествие» («Berlin-Moskau. Eine Reise zu Fuss», 2003), идет «на Москву» по историческим следам наполеоновской армии. «Живое», пульсирующее движение бодрствующего странника, взгляд «чужого» – такой способ получения знания в новом формате культуры скоростных «псевдо-путешествий» и «псевдо-наслаждений» является особо ценным.

Новые формулы неспешности выводит В. Генаццо в романе «Зонтик на этот день». Его анонимный герой из-за боязни раствориться в массе и в попытке противодействовать ей активизирует в себе некие не вполне осознаваемые им внутренние защитные программы, одна из них – молчание как необходимая самооборона.

В модус наслаждения жизнью переводит феномен неспешности французский писатель М. Кундера. Если формула неспешности в его романе „La lenteur” (1995) имеет своей составляющей гедонизм, то в романе немецкого автора С. Надольного «Открытие медлительности» («Die Entdeckung der Langsamkeit», 1983) результирующей выступает интенсивная внутренняя жизнь. Неспешность здесь понимается в «духе немецкой медленности» (Гете) как результат напряженной духовной работы, как достижение определенного уровня сознания и обнаружение некой целостности, в которой содержится определенная структура деятельно-созерцательного отношения человека ко всему сущему.

Роман «Открытие медлительности», современный вариант интеллектуального романа, выводит читателя на философское осмысление проблемы времени. Идея правильного понимания времени метафорически реализуется в известной античной апории Зенона «Ахилл и черепаха», суть которой сводится к этическому парадоксу: в выигрыше оказывается тот, кто не торопится.

Категория времени обретает у С. Надольного еще и нравственное измерение. Нравственно-положительное репрезентируется здесь в классических координатах через тектоническое, стабильное, надежное. Цементирующая статичность неспешного героя предполагает такое же единое повествование, полное ретардаций, замедлений и повторов. Нескончаемые

перечисления сухопутных и морских сражений, подробнейшие описания урбанистических и природных ландшафтов максимально вовлекают читателя в игровую условную реальность, создаваемую «здесь-и-сейчас», в атмосферу путешествия по морю и путешествия в сознание героя. Эта продуманная повествовательная стратегия позволяет С. Надольному развернуть в романе систему идей нравственно-этического порядка, содержащихся в представлениях автора о качественно новом самосознании личности.

Параграф 4.7. «Архетип путешествия-поиска в романе «новых рассказчиков». В корпусе современного романа путешествий особые позиции занимают два знаковых текста: романы С. Надольного «Открытие медлительности» («Die Entdeckung der Langsamkeit», 1983) и К. Рансмайра. «Ужасы льда и мрака» («Die Schrecken des Eises und der Finsternis», 1984).

В компаративном поле оба текста, выявляя принципиально разное отношение к проблеме субъекта и проблеме времени, отчетливо демонстрируют контраст культурных парадигм – классической и постмодернистской. В романе «Ужасы льда и мрака» обнаруживается постмодернистскую замороженность настоящим моментом, «исчезновение субъекта» и «исчезновение времени» в синхронной игре «означающих». Здесь высвечивается характерная стратегия постмодернизма – «текстуализация» любых культурно-человеческих областей, превращение Истории в Текст. Автор вовлекает читателя в постмодернистскую игру: вместо изложения объективных исторических событий ему предлагается чисто текстуальная версия, которая по своей сущности неизбежно является своеобразной фальсификацией. Тем самым К. Рансмайр подчеркивает принципиальную невозможность реконструкции исторических событий. Главный герой его романа в ситуации «без времени и пространства» терпит не просто поражение, он бесследно исчезает в придуманной им реальности.

Иной характер воплощения архетипическая модель путешествия-поиска получает в романе «Открытие медлительности», созданном в традициях литературы путешествий («экстрапутешествия» Дефо и «интрапутешествия» Стерна). Модифицируя жанр классического романа путешествий, С. Надольный использует здесь устоявшийся культурный код, в котором морское путешествие – как эмблема транзита личность вглубь себя – остается базисным.

Новый художественный проект романа путешествия знаменует «возрождение субъекта» и возврат к «глубинному» пониманию времени в привычных географических и этических координатах. Рожденный «из духа биографии» для восстановления субъекта в своих правах и из «духа путешествия-поиска» для восстановления линейности времени, современный роман путешествий становится ответом на литературу о современных номадах. В нем фигура человека «беспутного», безликого замещается фигурой путешественника, имеющего собственную историю, биографию, занятого осмысленными поисками Другого.

Так, в романе Ф. Хоппе «Мой Пигафетта» («Pigafetta», 1999) личный опыт кругосветного путешествия автора по морю вводится в новое культурное измерение. Ф. Хоппе уверена, что для современного человека, «духовно ослабленного» в мире тотального комфорта, море выступает более сильным испытателем, чем суша, и потому строительство «внутреннего дома» (*structura suae vitae*) в таких экстремальных условиях приобретает особую значимость.

Тема путешествий, и шире – поиска самоидентификации, становится главной в романе И. Троянова «Мир велик, и спасение поджидает за каждым углом» («Die Welt ist groß und Rettung lauert überall», 1996). Уже в заголовке романа писатель задает позитивный модус восприятия, озвучивая собственную установку на спасение человека, правильно понимающего свою жизнь как путешествие к первоисточкам.

Используя традиционную матрицу путешествий, И. Троянов прибегает к необычной для современной литературы повествовательно-эпической манере повествования. Главного героя романа он отправляет в фантастическое путешествие через моря и страны. Странствия на велосипеде, сюжетно продуманные, предполагают постоянные встречи с земляками с целью выявить в глубинах народной жизни ту «первоначальную ткань», первозданную фольклорную стихию, которая объединяет всех живущих на земле.

Параграф 4.8. «Возвращение к реальности телу. Прорыв к аутентичной реальности через боль». В духовной истории Западной Европы XX века отчетливо прослеживается персонологический сюжет: от телесности модернизма к «исчезающему телу» в постструктурализме, а затем – к деконструкции тела в постмодернизме. Для глубинно-онтологических построений телесность становится значимой, поскольку она «встраивается» в самые основания бытия человека, в основы его взаимодействия с миром. Именно тело человека является отправной точкой и эпицентром этого взаимодействия, универсальным мерилom, «точкой сборки личности», индивидуальным пространством, в котором творится индивидуальная жизнь и благодаря которому человек проектирует вокруг себя мир культурный и мир социальный.

Усиленная практика «телесного опыта» в культуре последней трети XX века становится ответом на кризис идентичности. В симулятивной культуре естественное тело человека «исчезает», «чувство авторства» как центра самоидентичности притушается («смерть тела»). Иронический сарказм К.Крахта в романе «1979» акцентирует главную доминанту тоталитарно-идеологической системы – приведение биологического тела к «общему знаменателю». В новом формате принуждения тело человека теряет свои границы как тела культурного и социального, растворяясь в природном мире.

Новейший роман выявляет разные варианты поисков человеком границ своего «исчезающего» тела. «Возвращение к реальности телу» осуществляется через сопротивление физического тела (боль, страдания, смерть, тактильные контакты).

В романе «Похоть» Елинек, мастерски работая с образом тела, создает сюрреалистический коллаж. Она сводит в неравной борьбе «живую плоть женского тела и твердый панцирь мужского тела, нечувствительного к чужой боли». Моделируя в художественном пространстве романа такой диалог тел, писательница выводит два типа опыта, характерных для современной культуры: опыт «бесчувствия» как закономерное следствие отсутствия Другого и личный опыт переживания собственной органики («соматический опыт»), сигнализирующий об усиленных поисках этого Другого.

Взросший интерес к переживанию «телесного опыта» в новой культурной парадигме повышает значимость подлинной тактильной коммуникации, основанной на доверии, любви, материнстве. Уникальное отношение близости возлюбленных в романах Елинек профанируется и подменяется телесными болевыми «наказаниями» на грани наслаждения. Патологический феномен – непреодолимое желание человека в боли и физическом истязании напрямую обратиться к своей плоти – находит отражение во многих эпизодах ее романов «Похоть» и «Пианистка».

Тотальное овеществление в культуре нового типа провоцирует в человеке желание катастрофы, ужаса, страдания, смерти Другого, чтобы в трансгрессивных актах открыть реальность собственного тела. В формате информационной культуры смерть и страдания Другого выводятся «из потаенности» на сцену массового зрелища, превращаясь таким образом в способ самоутверждения. Так, в романе М. Байера художественно осмысливается жизненная стратегия человека («исчезающего субъекта»), направленная на самоутверждение за счет коллекционирования чужой боли. А роман Й. Хазлингера «Венский бал» выявляет практику современных массмедийных средств, когда в разного рода перформансах с предельной откровенностью презентуется смерть живого существа в прямом эфире.

«Смерть тела» получает идеальное воплощение в образе фантомного персонажа. Запахом, замещающей формой телесности, фантомный герой маркирует границы своего физического тела, обнаруживает свое присутствие в мире (П. Зюскинд, «Парфюмер»).

В ситуации «исчезновения тела» надежными проводниками подлинно реального выступают личная боль, свидетельствующая о границах приватного пространства, о присутствии в нем страдающего «Я». «Привилегированный опыт боли» открывает К. Вольф в романе «На своей шкуре» («Leibhaftig», 2002). Повествование в романе ведется попеременно то от лица больной раком женщины, то со стороны других персонажей. Это позволяет показать сложную динамику жизни-смерти и трудности процесса излечения-самопознания героини.

Параграф 4.9. «Трансгрессивный роман: в поисках архетипических оснований целостности». В аспекте нашего рассмотрения интересны феномены телесно, акустически и ольфакторно практикуемой трансгрессии, направленной на поиски пра-человека, пра-звука и пра-запаха. В этих феноменах проявляется «отчаянная стратегия» возвращения к подлинному,

аутентичному в противоположность невыносимому страху человека перед восприятием себя как несуществующего (С. Жижек).

Роман-эссе К. Рансмайра «Сияющий закат. Ирригационный проект, или Открытие существенного» («Strahlender Untergang. Entdeckung des Wesentlichen», 1982) отражает состояние сознания современного человека, которое стало «безжизненной пустыней». Воцарение новой, семиотической реальности представляет собой процесс имажинативного опустынивания, «выжигания» всякого рода других идентичностей, когда человек, отсеченный от источников подлинного, обречен на существование в «дематериализованном» мире.

В основе сюжета лежит повествование о грандиозном ирригационном проекте иссушения всего человечества. Суть эксперимента заключается в постепенной дегидризации людей, пока от них не останется «сухой остаток». «Великое иссушение» в Террариуме сопоставимо с процедурой казни инакомыслящих в тоталитарном государстве (Е. Замятин «Мы», 1923). В замятинской утопии в качестве наказания человека за проявление индивидуальности предусмотрена публичная смерть в машине-гильотине, которая буквально в мгновения уничтожает жертву, так что от тела остается лишь облако пара и лужица чистой воды. В романе К. Рансмайра, напротив, выявление индивидуальных свойств человека, утраченных в симулятивной реальности, поощряется. Процесс обретения человеком своей сущности кульминируется в финальной сцене романа: через боль от ожогов испытываемый ощущает границы своего физического тела и как субъект речи осознает свое Я.

Форма романа-эссе, соответствующая новой культурной ситуации свободы и равенства мыслительных стратегий и рациональных возможностей, проигрывается у К. Рансмайра в поэтическом пространстве ритмической прозы. Подобное художественное решение – свидетельство того, что постмодернистское искусство в «распаковке смыслов» апеллирует, главным образом, к поэзии, которая позволяет скорее выявить и артикулировать скрытое в подсознании, иррациональное, невыразимое прозой.

Заглавный герой романа М. Байера «Летучие собаки» устремляется на поиски пра-звука с целью обнаружить то досоциальное, что недоступно даже мысли. Акустика Карнау интересуется звучащее человеческое тело во всем диапазоне его физических и духовных проявления – от наслаждений и удовольствий до страданий и мучений. Акустически практикуемая трансгрессия описывается в романе в основном через пограничные (патологические) состояния тела, в которых человек предельно точно раскрывает свою суть. «Духовный сюжет» в романе М. Байера подсвечивается многочисленными интертекстуальными связями: Г. фон Гофмансталь «Письмо лорда Чандоса» («Ein Brief», 1902); новелла В. Сегалена «В мире звуков» (1907), созданная в жанре научной фантастики Э. По; текст стихотворения Рильке «Ur-Geräusch» (1919). Незримо присутствует установка Э. Юнгера: всю полноту и истинность бытия обеспечивает война как крайне экстремальные условия бытия («В стальных грозах», «In Stahlgewittern», 1920).

В современном романе поиски глубочайших архетипических оснований, слитых с органическими состояниями души и природы, осуществляются в сфере иррационального. У П. Зюскинда («Парфюмер») иррациональное (запах) «романтизируется», выступая как путь освобождения человеческого восприятия от интеллектуальных перегруженных означающих и культурных стереотипов. Немецкий автор продолжает здесь традицию ароматического восхищения, идущую от Ш. Бодлера («Соответствия»). Однако в отличие от своего предшественника П. Зюскинд ищет исключительных ощущений, точек наивысшего напряжения человека, добывающего истину в «опыте невозможного». Его гениальный парфюмер, практикуя «ольфакторную трансгрессию», высекает из мира запахов «слишком человеческого» божественный аромат любви, искомый пра-запах, сохранить который оказывается возможным лишь путем «сканирования» запаха с агонизирующего тела, чистого и непорочного.

Для создания убедительной картины П. Зюскинд вводит в повествование коды натурализма. «Чреviousность» парфюмера Гренуя выступает модусом его существования, сосредоточенного исключительно на пожирании, уничтожении, присвоении, расчленении всего живого/неживого с единственной «высокой» целью проникновения в суть мироздания, в его сакральные сферы.

В названных художественных проектах – трансгрессивном романе – осуществляется возврат к традиционным формам самоидентификации, когда герой, обращаясь в отчаянных трансгрессивных действиях к поискам архетипических оснований, обретает свою утраченную целостность, но тут же ее теряет («топос напрасных поисков»).

Параграф 4.10. «Архетип гения в новых художественных проектах. Реконструкция «целостного человека». В новом формате культуры речь идет о выработке нового типа целостности как некой организующей модели целостного человека. В истории культуры человеческая «целостность», понимаемая как общеинтересное, формировалась путем элиминации «специальных» компонентов (Сократ). Пафос ренессансной целостности рождался из многообразия и универсальности самой культуры. У Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля и позднее у немецких романтиков «специальное» осознавалось как помеха на пути к «целостному человеку».

В конце XX века в новой парадигме человеческого опыта наблюдается процесс эстетической реабилитации «специального»². Новая интенсивность опыта воскресает в современной культуре как более масштабный горизонт сознания, которое не желает замыкаться в игре с моделями прошлого или «вечного настоящего», но ищет радикально иного будущего. Интенсификация человеческого опыта за счет «специализации» реализуется в художественных проектах «новых рассказчиков», в которых «прорабатываются» не востребуемые в симулятивной реальности каналы восприятия. Так, один

² Вайман С. Мерцающие смыслы. – М.: Наследие, 1999. – С. 229.

канал восприятия развивают и совершенствуют «человек-нос» (П. Зюскинд, «Парфюмер») и «человек-ухо» (Р. Шнайдер, «Сестра сна»). Уникальные акустические возможности демонстрирует герой М. Байера «Летучие собаки». Утонченное чувство времени отличает героя романа С. Надольного «Открытие медлительности». Через обостренное чувство обоняния познает мир дегустатор из романа З. Ленца «Соппротивление». О гениальном графологе повествует Х. Крауссер в романе «Танатос».

«Специализация» («узкий путь» познания) требует новой концептуальной фигуры. Симптоматично возвращение в роман обновленной в современных условиях архетипической фигуры гения – целостного человека, наделенного высшим онтологическим свойством (самодостаточностью своей натуры). В разное время в западноевропейской культуре для реабилитации человека, постепенно утрачивающего позиции своей богоподобности, выдвигались разные альтернативные концепты человека: «мыслящий субъект» (Декарт), «трансцендентальный субъект» (Кант), «Господин» (Гегель), «Сверхчеловек» (Ницше). В контексте постмодернистской эпохи интерес к мифу о сверхчеловеке многократно усиливается. Образ сверхчеловека становится сквозным в теоретических построениях Ж. Делеза, Ж. Батая, М. Фуко. Идея сверхчеловека получает здесь новое оформление, в ней расставляются иные акценты, вскрываются новые смыслы. В новых культурных условиях автономизация творческой личности требует соответствующего осмысления и терминологического оформления (новый гений, трансгрессивный художник, трансгрессивный переход).

Фигура сверхчеловека распознается во многих немецкоязычных романах конца XX века и проигрывается в основных своих вариантах: гений как «аристократ духа» (античная и просветительская традиция), гений-чудовище (романтическая традиция), «непризнанный гений» с притязаниями на личность высших возможностей (современная версия романа о гении).

Параграф 4.10.1. «Новая «героизация» в романе конца XX века: фигуры гения-чудака и «непризнанного гения». Новая «героизация» в современном романе осуществляется по линии целостного типа личности – героя-чудака, духовного существа «не от мира сего». Так, в романе С. Надольного «Открытие медлительности» воспроизводится культурная модель *genium habere*, имеющая в античном понимании два основных значения: «иметь гений, то есть талант/склонность к чему-либо» и «обладать внутренним достоинством». В образе главного героя автор апологетизирует становление особой формы человеческого бытия, нового качества личности и духовной активности. Его герой – «аристократ духа», наделенный нравственной стойкостью и внутренним спокойствием, личность высших возможностей – выполняет высокую миссию открывать и пролагать духовные пути для человечества.

В романе С. Надольного воплощается идея «иноного состояния» как продуктивного. Жизнь феноменального героя в режиме замедленного времени, то есть постоянное пребывание в измененном состоянии сознания (по сути,

«экстаз длиною в жизнь») дает ему возможность непрерывного получения метафизического опыта, отличного от беспристрастного предметного знания. Идеология «иноного состояния» у С. Надольного отсылает к художественной практике П. Хандке (мистическое восприятие мира) и Р. Музиля с его «мистикой дневного света» («Человек без свойств»)³.

Интересна фигура «непризнанного гения», лишь претендующего на звание сверхчеловека. Если классический гений, наделенный самодостаточностью своей натуры, успешно решает задачу своего предназначения, то в постмодернистском проекте природа человека, исполненного полнотою бытия, предельно искажаясь, уходит в «минусовые координаты». Сверхчеловек обозначен здесь как трансгрессивная фигура гения, исполняющего свое предназначение исключительно в актах уничтожения Другого и себя как Другого.

В романе Э. Елинек «Перед закрытой дверью» („Die Ausgesperrten“, 1980) тема сверхчеловека сигнализирует о себе в многочисленных, разбросанных по тексту цитатах (Ницше, Камю, Сартр, де Сад, Батай). В основе сюжета романа лежит реальная история, произошедшая в 1950-х годах в Вене. Четверо студентов, объединенные в банду, ощущают себя избранными, которым «все позволено». Организатор банды, «криминальный гений», тщательно планирует все преступления, составляет схемы нападений на прохожих, разрабатывает сценарии грабежей, просчитывает минимальный риск. Апогеем его самоосуществления – «духовного» («криминального») восхождения – становится хладнокровное уничтожение всех членов своей семьи, включая сестру-близнеца.

Созданный в шифрах «брутального реализма», роман выступает как жесткая и жестокая пародия на роман воспитания. Здесь Елинек мастерски рисует портрет молодого человека индивидуального типа *a la Tögleß*, с фотографической точностью, с сарказмом и черным юмором описывает конфликтные ситуации, ведущие главного героя по лестнице смыслов «вниз» к его падению. Притязания главного героя на власть сверхчеловека осмысляются Елинек как неоправданные самой природой современного человека, сущностно неспособного к повышению своего «онтологического» статуса.

В романтическом ключе тема «непризнанного гения» раскрывается в романе Х. Крауссера «Танатос» («Thanatos», 1996). Его герой – гениальный графолог – обладает уникальным даром копировать редчайшие рукописи немецких романтиков. Нацеленный как во внешней деятельности, так и во внутренней духовной работе исключительно на копирование и воспроизведение все новых «означающих», он неизменно идет по пути саморазрушения (ситуация «заиграться до смерти»).

В романе пародируются авторитетные для немецкого романтизма топосы (любовь – смерть – природа), обнаруживается их пустота и выхолощенность. Эпиграф к роману: «Wo gehen wir denn hin? Immer nach Hause» (Новалис) –

³ Белобратов А.В. Музиль и Витгенштейн, или литература и философия // Вопросы философии. – М., 1998. – С. 113-119.

подсвечивает центральную мысль романа о тщетных поисках смысла жизни и невозможности в новой культурной среде существования духовно развитого человека с его чувством личного бытия.

Параграф 4.10.2. «Трансгрессия гениоцентризма. Постмодернистская версия романа о художнике». В новейшем романе тип целостной личности воспроизводится в уже знакомых культурных моделях. Гениоцентрическая модель Ренессанса, позднее в активной форме унаследованная культурой романтизма, обнаруживает новые формы реализации в постмодернистском романе. По-разному обнажая и маскируя свои отношения с романтическими предшественниками, немецкие романисты предлагают новые версии романа о гениальном художнике, воплощающем напряженный изолированный дух (П.Зюскинд «Парфюмер», Р. Шнайдер «Сестра сна» («Schlafes Bruder», 1992).

Эстетический вызов классическому романтизму современный писатель демонстрирует в образах сгущения романтических свойств и качеств, когда романтизация превращается уже в деромантизацию, а героизация в дегероизацию. Своих гениальных героев постмодернистский автор наделяет гротесково-фантастическими чертами, причем особо маркированным выступает физическое тело («телоцентризм»). Галерею гротескных персонажей открывает парфюмер Гренуй (современный вариант крошки Цахеса), чудовищные деформации тела которого подключают сознание читателя к стилевым кодам и структурам романтизма. Другой персонаж – музыкальный гений Элиас из романа Р. Шнайдера «Сестра сна» воплощает иной тип уродства. Отсутствие пуповины делает его как бы нерожденным в этом мире, а увеличенные половые органы («органы любви») иронически обыгрываются автором в духе философии донжуанства Кьеркегора и Бодлера с центральной идеей о чувственно-эротической гениальности, исполненной духовного величия.

Следуя романтическим образцам, постмодернистский автор демонстрирует то качество полноты жизни романного героя, которое по существу утрачено современной литературой (А. Зверев). В своих романах П.Зюскинд и Р. Шнайдер показывают пример «узкого пути», настоящего служения идее (долгие годы учения и странствий, сознательно принятый на себя аскетизм). Итогом титанической духовной работы их героев становится открытие формулы любви как прообраза нового типа связи людей и принципа структурирования личности.

Язык любви обнаруживает много общего с абсолютным слухом («аудитивный» код, «Сестра сна»), ассоциируется с запахом, распространяемым повсеместно и беспрепятственно, как дух («ольфакторный» код, «Парфюмер»). Эти «шифры» авторы намеренно снижают, переводят на язык тотального соблазна, кодируют как сексуальность. В их романах сцены триумфа гениального парфюмера Гренуя и феноменального музыканта Элиаса сопровождаются сценами повального греха. По сути, здесь в пародийно-гротесковом заострении современный романист озвучивает выводы Бодрийяра о повсеместно наблюдаемом «сексуальном неистовстве» в культуре, в которой

трансцендентное исчезло из мироощущения современного человека, уступив место абсолютной имманентности объектов потребления, самым прекрасным из которых является наше тело.

В исследуемых романах парадигматика основных философско-эстетических и этических кодов романтизма очевидно выворачивается наизнанку, доводится до предела, являя собой «апофатический проект» человека творческого. В постмодернистской версии романа о художнике самоосуществление человека в бездуховном мире терпит крах. Идея целостного человека (гения) уходит на второй план, реализуясь в разрывании «духовного сюжета» уже на апофатическом уровне. В этом заключен уникальный парадокс постмодернистского романа о гениальном художнике: личность «нового гения» писатель подменяет фантомом (по законам жанра массовой литературы), но на апофатическом уровне она – эта уникальная личность – просматривается.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ суммируются общие результаты работы в плане их проблемно-теоретического обобщения и обоснования той перспективы, которую они открывают для дальнейших исследований.

Выполненное исследование представляет, на наш взгляд, целостную и обладающую убеждающей силой концепцию развития романских форм нового рубежа веков. Ее содержанием является поиск новых культурных моделей целостности, в которых преодолевается ограниченность прежних моделей.

Выбор единого языка исследования позволил связать все мозаичное разнобразие литературного ландшафта немецкоязычного романа 1980-2000 гг. – через константную проблему смены культурных парадигм и культурных моделей – в единое поле исследования и создать непротиворечивую картину движения романских форм на новом рубеже веков.

Предложенный в данном исследовании новый концептуальный аппарат доказал свою высокую продуктивность. Использование нового инструментария позволило успешно решить вопросы, связанные с центральной проблематикой новейшего романа – проблемой существования «расщепленного субъекта», проблемой идентичности личности, проблемой разработки основных ценностных категорий человеческого бытия, проблемой автономизации личности на новом рубеже веков и поиска путей нового гуманистического сознания.

В выполненном исследовании обстоятельно отслеживалась общехудожественная закономерность в искусстве второй половины XX века, проявляющая себя в действии механизма одновременно разрушительного и созидательного («Нулевая степень письма», Р. Барт). Отмеченная закономерность обнаружила себя в действии двух магистральных стратегий – художественной стратегии демифологизации и художественной стратегии ремифологизации. Это нашло отражение в композиции диссертации и логике исследования.

Характерная для постмодернистского искусства ситуация культурного полицентризма, позволила проследить в новейшем романе процесс разрушения

и созидания мифов, выявить различные стратегические линии, обнаружить новые способы и пути мифоразрушения. Кроме того, ситуация постмодернистской игры с культурными традициями, моделями, канонами, их приятие и опровержение дала возможность задействовать в исследовании современного романа многие тексты мировой литературы («эклектизм как нулевая степень культуры», Лиотар).

Центральная ситуация играйзации, предполагающая отказ от прежних систем «объяснения мира» и замену их плюрализмом «фрагментарного опыта», помогла выявить в исследовании романа «новый формат» культурного творчества, новый стиль мышления и, соответственно, новый тип художника («мифоборец», «новый архивист», «новый рассказчик»).

Выявленные в современной культуре разные типы играйзированного сознания и особые механизмы идентификации положены в основу разработанной в данном исследовании типологии романного героя (архивист, коллекционер, номад, вуайерист).

Предложенная в данной работе попытка типологии романских форм – «культурный каталог», «музыкальный роман», романы, «рожденные из духа детектива», современные версии романа путешествия, романа воспитания, интеллектуального романа, постмодернистская версия романа о гениальном художнике – может быть скорректирована дальнейшими исследованиями новейшего романа.

Особое место в исследовании новейшего романа уделяется художественным проектам «новых рассказчиков» (трансгрессивный роман о гениальной личности, или постмодернистская версия романа о художнике), в которых реализуется идея «утопии» новых моделей идентичности личности (гениальной, целостной, самодостаточной). Попытки воссоздания целостной личности свидетельствует о формировании в рамках постмодернистской парадигмы некой альтернативной модификации (пост-постмодернистской), контуры которой становятся все более очевидными.

Это намечает дальнейшие пути исследования романа нового рубежа веков.

Основные положения и научные результаты диссертационного исследования изложены в следующих работах:

Монография:

1. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: курс на демифологизацию [Текст] / Г.В. Кучумова. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2009. – 152 с. – 9,56 п.л.

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, определенных ВАК РФ:

2. Кучумова Г.В. Романы «новых архивистов» 1990-х: проблема «культурных каталогов» [Текст] / Г.В. Кучумова // Известия Самарского научного центра РАН. Серия «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». – Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2008. – № 2. – С. 252-260. – 0,5 п.л.
3. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: стратегии коллекционирования [Текст] / Г.В. Кучумова // Известия Самарского научного центра РАН. – Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2009. – Том 11. – № 4 (30). – С. 216-225. – 0,8 п.л.
4. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-1995-х: новые формулы вуайеризма [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – Киров, 2009. – № 1 (2). – С. 162-165. – 0,3 п.л.
5. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: новые формулы тоталитаризма [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009. – № 3 (69). – С.115-121. – 0,5 п.л.
6. Кучумова Г.В. Код русской литературы в книге Инго Шульце «33 мгновенья счастья» [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2009. – № 1. – С. 229-231. – 0,4 п.л.
7. Кучумова Г.В. «Подрывная» стратегия разрушения мифов в романах Э.Елинек [Текст] / Г.В. Кучумова // Известия Самарского научного центра РАН. – Самара: Издательство Самар. научного центра РАН, 2009. – Том 11, № 4 (30) (2). – С. 497-503. – 0,5 п.л.
8. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000-х: фигура коллекционера [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – Киров, 2009. – № 2 (2). – С. 183-187. – 0,4 п.л.
9. Кучумова Г.В. Программа дешифровки мифов в немецкой молодежной литературе 1990-х [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2009. – № 5 (71). – С.68-78. – 0,8 п.л.
10. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: описание урбанистического пространства в формулах номадизма [Текст] / Г.В. Кучумова // Известия Самарского научного центра РАН. – Самара: Изд-во Самарского научного центра РАН, 2009. – Том 11, № 4 (30) (4). – С. 1020-1026. – 0,5 п.л.
11. Кучумова Г.В. Немецкоязычный романский дискурс 1980-2000 гг.: стратегия коллекционирования (перверсивная модель коллекции в романе Э.Елинек «Похоть») [Текст] / Г.В. Кучумова // Филология и человек. – Барнаул: Изд-во Алтайского университета, 2009. – № 4. – С. 18-27. – 0,8 п.л.

12. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: проблема обживаемости современного «мира без границ» [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. – Киров, 2009. – № 4 (2). – С.166-170. – 0,4 п.л.

13. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: новые формулы ускорения [Текст] / Г.В. Кучумова // Известия Самарского научного центра РАН. – Самара: Изд-во Самар. научного центра РАН, 2010. – Том 12, № 3. – С.180-186. – 0,5 п.л.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

14. Кучумова Г.В. Тектоника художественных образов в романе Стена Надольного «Die Entdeckung der Langsamkeit» [Текст] / Г.В. Кучумова // Аспекты становления и функционирования западногерманских языков. Межд. межвуз. сб. науч. статей / Под ред. С.И. Дубинина. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2003. – С. 268-276. – 0,5 п.л.

15. Кучумова Г.В. Дискурс насилия в романе Э.Елинек «Lust» [Текст] / Г.В. Кучумова // Языки и транснациональные проблемы. Материалы I Межд. научн. конф. (22-24 апреля 2004). – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2004. – Т. 1 – С. 407-412. – 0,4 п.л.

16. Кучумова Г.В. Аксиология женского тела (на примере романа Э.Елинек «Lust») [Текст] / Г.В. Кучумова // Филологический анализ текста. Сб. науч. статей. Выпуск 5 / Под ред. В.И. Габдуллиной. – Барнаул: Изд-во Барнаульского гос. пед. ун-та, 2004. – С. 87-91. – 0,4 п.л.

17. Кучумова Г.В. Открытие духовной реальности в «античном» романе Стена Надольного «Die Entdeckung der Langsamkeit» [Текст] / Г.В.Кучумова // На пути к произведению. К 60-летию Н.Т. Рымаря. Сб. статей / Отв. ред. Н.В. Барабанова. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2005. – С. 214- 222. – 0,5 п.л.

18. Кучумова Г.В. «Homo somatikos» в современной литературе (роман Э.Елинек «Lust») [Текст] / Г.В. Кучумова // Зарубежная литература: историко-культурные и типологические аспекты / Под ред. В.Н. Сушковой. Материалы межд. научно-практ. конф. (18-20 октября 2004). – Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2005. – Часть 1. – С. 171-174. – 0,3 п.л.

19. Кучумова Г.В. Осмысление феномена времени в романе Стена Надольного «Die Entdeckung der Langsamkeit» [Текст] / Г.В. Кучумова // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизация преподавания иностранных языков. Материалы Всероссийской научной конф. (11-13 окт. 2005). – Тольятти: ТГУ, 2005. – С. 143-148. – 0,4 п.л.

20. Кучумова Г.В. Роман С. Надольного «Die Entdeckung der Langsamkeit»: диалог с античностью [Текст] / Г.В. Кучумова // Диалог культур – культура диалога: Материалы межд. научно-практ. конф. (5-6 сент. 2005) / Отв. ред. Л.Н. Ваулина. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2005. – Ч. 2. – С. 5-11. – 0,5 п.л.

21. Кучумова Г.В. Античные мотивы в романе С. Надольного «Die Entdeckung der Langsamkeit» [Текст] / Г.В. Кучумова // Сб. науч. трудов «СТЕФАНОС». – М.: РочНОУ, 2005. – С. 197- 204. – 0,6 п.л.
22. Кучумова Г.В. Поэтика необычайного: художественный мир современного немецкого романа [Текст] / Г.В. Кучумова // Культура и текст – 2005. Сб. науч. трудов межд. конф. / Под ред. Г.П. Козубовской. – Барнаул: Изд-во Барнаульского гос. пед. ун-та, 2005. – Т. 2. – С. 128-135. – 0,6 п.л.
23. Кучумова Г.В. «Текст в тексте» как сюжетобразующий принцип в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» [Текст] / Г.В. Кучумова // Татищевские чтения: Актуальные проблемы науки и практики». Гуманитарные науки и образование. – Тольятти: Волжский университет им. В.Н. Татищева, 2006. – С. 166-171. – 0,4 п.л.
24. Кучумова Г.В. Языковая природа фантастического (на примере современной немецкоязычной прозы) [Текст] / Г.В. Кучумова // Актуальные проблемы лингвистического образования: теоретический и методологический аспекты. Сб. материалов III межд. научно-практ. конф. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2006. – С. 161-165. – 0,4 п.л.
25. Кучумова Г.В. «Wiederkehr des Erzählens»: Das fantastische Element im Roman der 80-90-er Jahre [Текст] / Г.В. Кучумова // Rahmen und Grenzen. Grenzerfahrung in den Sprachen der Kunst. Bd. 3 / Hrsg. von Nikolaj Rymar; Germanistische Institutspartnerschaft – Bochum-Samara. Samara: Akademie für Geisteswissenschaften Samara, 2006. – С. 239-244. – 0,4 п.л.
26. Кучумова Г.В. Феномен фантастического в современном немецкоязычном романе: рамочные условия его существования [Текст] / Г.В.Кучумова // Рама и граница. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 3 / Науч. ред. Н.Т. Рымарь; Germanistische Institutspartnerschaft Bochum-Samara. – Самара: Самар. гуманитар. акад. 2006. – С. 244-251. – 0,5 п.л.
27. Кучумова Г.В. Роман К. Крахта «Faserland»: особенности художественного мышления [Текст] / Г.В. Кучумова // Актуальные проблемы прагмалингвистики в контексте межкультурной коммуникации. Материалы Всероссийской науч. конф. (7-8 дек. 2006). – Тольятти: ТГУ, 2006. – С. 360-364. – 0,4 п.л.
28. Кучумова Г.В. Роман К. Крахта «Faserland» в современном межкультурном контексте [Текст] / Г.В. Кучумова // Язык, культура, образование в современном мире. Проблемы романо-германской филологии, перевода, литературоведения и межкультурной коммуникации. Материалы межд. конф. (8–9 ноября 2006) / Отв. ред. Т.Н. Романова.– Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2006. – Ч. I. – С. 206-211. – 0,4 п.л.
29. Кучумова Г.В. Современный литературный ландшафт Германии: роман К. Крахта «Faserland» [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. Гуманитарные науки. Выпуск 6. – Барнаул: Барнаульский гос. пед. ун-т, 2006. – С. 93-98. – 0,4 п.л.
30. Кучумова Г.В. Рамочные структуры в романе К. Крахта «Faserland» [Текст] / Г.В. Кучумова // Поэтика рамы и порога: функциональные формы и

границы в художественных языках. Вып. 4 / Науч. ред. Н.Т. Рымарь. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 410-418. – 0,5 п.л.

31. Кучумова Г.В. Der Rahmen und seine Funktion in Christian Krachts Roman «Faserland» [Текст] / Г.В. Кучумова // Poetik des Rahmens und der Schwelle: funktionale Formen der Grenzen in den Sprachen der Künste. Bd. 4 / Hrsg. von Nikolaj Rymar. – Samara: Universität Samara Verlag, 2006. – S. 404-410. – 0,5 п.л.

32. Кучумова Г.В. «Текст в тексте»: «Метаморфозы» Овидия и роман К.Рансмайра «Последний мир» [Текст] / Г.В. Кучумова // EXPERIMENTA LUCIFERA. Материалы IV Поволжского научно-методич. семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н.Новгород: Изд. Ю.А. Николаев, 2007. – С.59-62. – 0,3 п.л.

33. Кучумова Г.В. Роман К. Крахта «Faserland» в контексте «литературы протеста» [Текст] / Г.В. Кучумова // Язык. Культура. Коммуникация. Материалы Всероссийской заочной научно-практ. конф. / Отв. ред. С.А. Борисова. – Ульяновск, 2007. – С. 167-170. – 0,3 п.л.

34. Кучумова Г.В. Образ России в книге И.Шульце «33 мгновенья счастья» [Текст] / Г.В. Кучумова // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизации преподавания иностранных языков: Материалы Всероссийской науч. конф. (9-11 окт. 2007). – Тольятти: ТГУ, 2007. – С.249-254. – 0,4 п.л.

35. Кучумова Г.В. Визуально-пластическое решение художественных образов в романе С. Надольного «Открытие медлительности» [Текст] / Г.В. Кучумова // Россия и Греция: Диалоги культур. Материалы I Межд. конф. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. – Часть II. – С. 220-228. – 0,5 п.л.

36. Кучумова Г.В. «Библиографический» код русской культуры в книге И. Шульце «33 мгновенья счастья» [Текст] / Г.В. Кучумова // Язык и культура в России: состояние и эволюционные процессы: Материалы межд. науч. конф. / Отв. ред. Н.А. Илюхина, Н.К. Данилова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2007. – С.336-344. – 0,5 п.л.

37. Кучумова Г.В. Роман К. Рансмайра «Последний мир» и «Метаморфозы» Овидия: диалог в «большом времени» [Текст] / Г.В. Кучумова // EXPERIMENTA LUCIFERA: Материалы V Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н. Новгород: Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, 2007. – С.46-51. – 0,4 п.л.

38. Кучумова Г.В. «Русское пространство» в книге И.Шульце «33 мгновенья счастья». [Текст] / Г.В. Кучумова // Интеграция образования, науки, культуры: Россия-Германия. Материалы межд. научно-практ. конф. (17-18 сент. 2007). – Самара: Изд-во СГПУ, 2008. – С. 180-183. – 0,3 п.л.

39. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-1995-х: фигура вуайериста [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. Гуманитарные науки. Выпуск 8. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2008. – С. 81-85. – 0,4 п.л.

40. Кучумова Г.В. Стратегия архивирования в немецкоязычном романе 1990-х гг. [Текст] / Г.В. Кучумова // X Юбилейные Кирилло-Мефодиевские чтения. Диалог культур: Россия-Запад-Восток. Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Материалы межд. научно-практ. конф. (12-14 мая 2009). – М.-Ярославль, 2009. – С. 198-203. – 0,4 п.л.

41. Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман 1980-1995-х гг.: формулы непристойности [Текст] / Г.В. Кучумова // XIII Царскосельские чтения: Высшая школа – инновационному развитию России. Материалы межд. научн. конф. (21-22 апр. 2009) / Под общ. ред. проф. В.Н. Скворцова. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2009. – Т. II. – С.74-78. – 0,4 п.л. .

42. Кучумова Г.В. Фигура коллекционера в романе М. Байера «Летучие собаки» [Текст] / Г.В. Кучумова // Высшее гуманитарное образование XXI: проблемы и перспективы. Материалы четвертой межд. научно-практ. конф. – Самара: ПГСГА, 2009. – Т.2. – С. 181-185. – 0,4 п.л.

43. Кучумова Г.В. Немецкоязычный романский дискурс 1980-2000 гг.: фигура современного вуайериста [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – Самара, 2009. № 1(5). – С. 113-121. – 0,5 п.л.

44. Кучумова Г.В. Паломничество в страны Востока: роман К. Крахта «1979» [Текст] / Г.В. Кучумова // XI Кирилло-Мефодиевские чтения. Диалог культур: Россия-Запад-Восток. Материалы межд. научно-практ. конф. (18-19 мая 2010). – М.-Ярославль: Ремдер, 2010. – С. 262-267. – 0,4 п.л.

45. Кучумова Г.В. Немецкий роман 1990-х: поиски новых форм коммуникации [Текст] / Г.В. Кучумова // Вестник гуманитарного института Тольяттинского государственного университета. Диалог между Россией и Германией: филологические и социокультурные аспекты. Материалы межд. научно-практ. конф. (14-15 мая 2010). – Тольятти: ТГУ, 2010. – Выпуск 2 (8). – С. 138-141. – 0,3 п.л.

Всего по теме исследования издано более 55 работ
общим объемом около 35 п.л.

10 ~

Подписано в печать 24 июня 2010 г.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная.
Объем 1 п.л. Тираж 100 экз. Заказ № 1890
443011 г. Самара, ул. Академика Павлова, 1
Отпечатано УОП СамГУ